ANUAR DE LINGVISTICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

TOMUL XXIX • 1983 — 1984 • B

Volumul apare sub îngrijirea unui colectiv compus din :

VASILE ARVINTE
redactor responsabil

DAN MĂNUCĂ
DRAGOȘ MOLDOVANU
redactori responsabili adjuncți

I. H. CIUBOTARU — ALEXANDRU ANDRIESCU
ST. DUMISTRĂCEL — V. STOLERIU
G. ISTRATE — AL. TEODORESCU
G. IVĂNESCU — A. VRACIU

membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România

DOINA HREAPCĂ
REMUS ZĂSTROIU
secretari științifici de redacție

Adresa redacției :

Adresse de la rédaction :

Centrul de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor
6600 Iași — 6, str. Codrescu, nr. 2, tel. 980.45617

Scanned with OKEN Scanner

UNIVERSITATEA „AL. I. CUZA"
IAŞI
CENTRUL DE LINGVISTICĂ,
ISTORIE LITERARĂ ŞI FOLCLOR

ANUAR
DE LINGVISTICĂ
ŞI ISTORIE LITERARĂ
B. Istorie literară

Tomul XXIX • 1983—1984 • B

SUMAR

EMINESCIANA

DUMITRU IRIMIA, 1883 — Anul Eminescu 1
GAVRIL ISTRATE, „Luceafărul" lui Eminescu şi editorii lui 9
STĂNUŢA CREŢU, „Lumea-n sine" sau despre fantasticul eminescian 33
EUGEN MUNTEANU, Eminescu şi „ruptura" conştiinţei europene moderne 45

STUDII

PETRU CARAMAN, Contribuţie la caracterizarea *doinei* 63
MIRCEA ANGHELESCU, Heliade şi începuturile „Curierului românesc" 77
STELIAN DUMISTRĂCEL, Pretexte antonpanneşti la Marin Preda: *O adunare liniştită* 93
ION H. CIUBOTARU, SILVIA CIUBOTARU, Obiceiurile agrare — o dominată a culturii populare din Moldova 107
TEREZA PETRESCU, Elemente mitice în dramaturgia lui Lucian Blaga 133
ANDREI CORBEA, O idee literară: critica tematică (I) 151
LUCIA BERDAN, Consideraţii asupra baladei populare din Moldova 163
MAGDA URSACHE, Panait Cerna. Simbolica relevantă 171
ALGERIA SIMOTA, Publicistica teatrală a lui Mihail Sebastian 181

NOTE ŞI COMENTARII

GABRIELA DRĂGOI, Un portret al scriitorului în tinereţe (Delavrancea la 125 de ani de la naştere) 193
GHEORGHE SIBECHI, Coordonate biografice: Dimitrie Beldiman, Alexandru Hrisoverghi, Ecaterina Chinezu 197
NATALIA CANTEMIR, Primul compendiu de literatură română în Polonia 211
LIVIA COTORCEA, Serghei Esenin. Cosmosul şi satul (*Ceaslovul satelor* în traducerea lui Ioanichie Olteanu) 219

LITERATURA ŞI ŞCOALA

CONSTANTIN PARFENE, Orizont stilistic în textualizarea imaginii poetice 223

CRITICĂ ŞI BIBLIOGRAFIE

MIHAI CIMPOI, *Narcis şi Hiperion* (*Eseu despre poetica lui Eminescu*), Chişinău, Editura „Literatura artistică", 1979, 270 p. (Livia Cotorcea) 235
MIHAI DRĂGAN, *Mihai Eminescu. Interpretări*, I, Iaşi, „Junimea", 1982, 263 p. (Dan Mănucă) 237
DAN C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1982, 295 p. (Tereza Petrescu) 238
ŞTEFAN AVĂDANEI, *Eminescu şi literatura engleză*, Iaşi, „Junimea", 1982, 184 p. (Constantin Teodorovici) 240

m 27047

Scanned with OKEN Scanner

D. MURĂRAȘU, *Mihai Eminescu. Viața și opera*, București, „Eminescu", 1983, 487 p. (Victor Durnea) 242
AUREL PETRESCU, *Eminescu. Originile romantismului*, București, „Albatros", 1983, 317 p. (Gheorghe Hrimiuc) 243
TRAIAN CANTEMIR, *Studii de literatură*, Iași, „Junimea", 1983, 180 p. (Remus Zăstroiu) 246
* * * *Caietele Colocviului științific studențesc „Mihai Eminescu"*, IV, Iași, 1983, 391 p. (Ioan Holban) 248
THEODOR CODREANU, *Eminescu. Dialectica stilului*, București, „Cartea Românească", 1984, 368 p. (Al. Teodorescu) 250
M. UNGHEANU, *Interviuri neconvenționale*, București, „Cartea Românească", 1982, 208 p. (Florin Faifer) 253
LUCIAN BLAGA, *Opere*, ediție critică de George Gană, I—II, București, „Minerva", 1982—1984, 603 p. + 578 p. (Tereza Petrescu) 255
* * * *B.P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini (Corespondență primită)*, coordonare și studiu introductiv de Al. Săndulescu, I—II, București, „Minerva", 1982—1983, 404 p + 336 p. (Gabriela Drăgoi) 257
DAN MĂNUCĂ, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu*, București, Editura Sport-Turism, 1982, 300 p. (Magda Ursache) 261
EDGAR PAPU, *Motive literare românești*, București, „Eminescu", 1983, 181 p. (Victor Durnea) 263
ION VASILE ȘERBAN, *Literatură și societate (Repere pentru interpretarea sociologică a literaturii)*, București, „Eminescu", 1983, 424 p.; *Critica sociologică*, București, „Univers", 1983, 271 p. (Gheorghe Hrimiuc) 265
LAURENȚIU ULICI, *Confort Proust*, București, „Eminescu", 1983, 275 p. (Ioan Holban) 268
CAMIL PETRESCU, *Comentarii și delimitări în teatru*, ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, „Eminescu", 1983, 715 p. (Constantin Teodorovici)... 269
* * * *Călători români în Africa*, studiu, antologie și note de Mircea Anghelescu, București, Editura Sport-Turism, 1983, 340 p. + o hartă (Remus Zăstroiu) 271
VALERIU ANANIA, *Rotonda plopilor aprinși*, București, „Cartea Românească", 1983, 258 p. (Constanța Buzatu) 272
ALEXANDRU PALEOLOGU, *Alchimia existenței*, București, „Cartea Românească", 1983, 266 p. (Florin Faifer) 273
ALEXANDRU TEODORESCU, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Iași, „Junimea", 1983, 183 p. (Ion H. Ciubotaru) 275
SORINA BĂLĂNESCU, *Dramaturgia cehoviană — simbol și teatralitate*, Iași, „Junimea", 1983, 173 p. (Algeria Simota) 276
FLORIN FAIFER, *Dramaturgia între clipă și durată*, Iași, „Junimea", 1983, 176 p. (Rodica Șuiu) 278
CĂTĂLINA VELCULESCU, *Cărți populare și cultură românească*, București, „Minerva", 1984, 220 p. (Rodica Șuiu) 281
ANDREI CORNEA, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300—800)*, București, „Meridiane", 1984, 304 p. (Eugen Munteanu) 284
CAMIL PETRESCU, *Publicistică*, I, ediție, prefață și note de Florica Ichim, București, „Minerva", 1984, 531 p. (Maria Teodorovici) 286
EUGEN SIMION, *Scriitori români de azi*, III, București, „Cartea Românească", 1984, 631 p. (Dan Mănucă) 287
GRIGORE SMEU, *Sensibilitatea estetică românească — Ipostaze*, București, Editura Academiei R.S. România, 1984, 155 p. (Stănuța Crețu) 289

*

TEODOR T. BURADA, *Opere*, III—IV, *Folclor și etnologie*, ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura Muzicală, 1978—1980, 264 p. + 227 p. (Lucia Berdan) 291
ION DIACONU, *Cîntăreți și povestitori populari. Cîteva criterii asupra monografiei folclorice*, București, „Minerva", 1980, 367 p. + XVI pl. (Ion H. Ciubotaru) 292
MIHAI COMAN, *Izvoare mitice*, București, „Cartea Românească", 1980, 301 p.; *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică*, București, „Albatros", 1983, 195 p. (Lucia Cireș) 293
CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, V, studiu introductiv, traducere și îngrijire de

Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1981, 347 p. (Ion H. Ciubotaru)... 295
OVIDIU BÎRLEA, *Folclorul românesc*, I—II, București, „Minerva", 1981—1983, 496 p. + 498 p. (Ion H. Ciubotaru) 297
ION NIJLOVEANU, *Basme populare românești. Folclor din Oltenia și Muntenia*, VIII, București, „Minerva", 1982, XLIII + 850 p. (Silvia Ciubotaru) 299
G. DEM. TEODORESCU, *Poezii populare române*, ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi, prefață de Ovidiu Papadima, București, „Minerva" 1982, XLIII + 904 p. (Lucia Cireș) 301
ADRIAN FOCHI, *Femeia lui Putiphar (K 2 111). Cercetare comparată de folclor și literatură*, București, „Univers", 1982, 326 p. (Silvia Ciubotaru) 302
* * * *Cîntece și jocuri de copii*, ediție îngrijită, prefață, bibliografie și index bibliografic de Gh.I. Neagu, București, „Minerva", 1982, 160 p. (Silvia Ciubotaru) 303
CEZAR TABARCEA, *Poetica proverbului*, București, „Minerva", 1982, 306 p. (Carmen Manoliu-Ciobanu) 303
ELENA FLORESCU, *Arhitectura populară din zona Neamț*, Piatra Neamț, 1983, 204 p. (Rodica Ropot) 305
CORNEL IRIMIE, MARCELA NECULA, *Arta țărănească a lemnului*, București, „Meridiane", 1983 71 p. + 204 ilustrații (Rodica Ropot) 306
ANGELA PAVELIUC—OLARIU, *Zona etnografică Boloșani*, București, Editura Sport-Turism, 1983, 160 p. + 52 pl (Ion H. Ciubotaru) 308
IORDAN DATCU, *Dicționarul folcloriștilor, II, Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc*, București, „Litera", 1983, 248 p. (Ion H. Ciubotaru) 309
LECA MORARIU, *De la noi. Povești, poezii și cimilituri populare*, ediție îngrijită și prefață de Petru Rezuș, București, „Minerva", 1983, XX + 186 p. (Ion H. Ciubotaru) 310
AL.I. AMZULESCU, *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, București, Editura Academiei R.S. România, 1983, 465 p. (Lucia Berdan) 311
M. GASTER, *Literatură populară română*, ediție, prefață și note de Mircea Anghelescu, București, „Minerva", 1983, 412 p. (Lucia Berdan) 312
GHEORGHE OPREA, LARISA AGAPIE, *Folclor muzical românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, 436 p. (Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu) . . . 313
NICOLAE URSU, *Folclor muzical din Banat și Transilvania (300 de colinde, cîntece și și jocuri)*, ediție îngrijită, prefață și studiu introductiv de Rodica Giurgiu, București „Meridiane", 1983, 275 p. (Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu) 314
PETRU CARAMAN, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat*, ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru, prefață de Ovidiu Bîrlea, București, „Minerva", 1983, XXV + 637 p. (Al. Teodorescu) 315
CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, 258 p. (Lucia Cireș) 317
SILVIA CIUBOTARU, *Strigături din Moldova. Cercetare monografică*, cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu, Iași, „Caietele Arhivei de Folclor", IV, 1984, LXXII + 445 p. (Traian Cantemir) 318
LEO FROBENIUS, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, I—II, traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti, București, „Meridiane" 1982, XLVIII + 285 p., 262 p. (Silvia Ciubotaru) 319
* * * „Anuarul de folclor", III—IV, Cluj-Napoca, 1983, 424 p. (Ion H. Ciubotaru) . . . 321
* * * „Ethnologica", București, 1983, 206 p. (Silvia Ciubotaru) 322

*

* * * *Weltliteratur im 20. Jahrhundert*, I*—V, hrsg. Manfred Brauneck, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1981, 1951 p. (Andrei Corbea) 324
MARC ELI BLANCHARD, *Description : Sign, Self, Desire. Critical Theory in the Wake of Semiotics*, The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1981, 299 p. (Magda Jeanrenaud) 325
MANFRED S. FISCHER, *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981, 254 p. (Andrei Corbea) 326
WIESLAW PAWEL SZYMAŃSKI, *„Odrodzenie" i „Tworczość" w Krakowie (1945—1950)* Wydawnictwo Polskiej Akademii, Ossolineum, 1981, 144 p. (Ion Țiba) 327
HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 732 p. (Iulian Popescu). 328

Scanned with OKEN Scanner

* * * *„Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne"*, 4, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 1983, (Remus Zăstroiu) 329
* * * *Libra. Études roumaines offertes à Willem Noomen*, Groningen, Presses de l'Université, 1983, 200 p. (Tereza Petrescu) 330
GEORGE STEINER, *După Babel*, traducere de Valentin Negoiță și Ștefan Avădanei, prefață de Ștefan Avădanei, București, „Univers", 1983, 608 p. (Rodica Albu) . 332
* * * *Kultur und Tradition. Festschrift für Prof. Dr. Dr. Sc. Otokar Nahodil*, ed. de K. Mácha, München, Minerva Publikation, 1983 (Horst Fassel) 333
CATERINA CONIO, *I gradi dell'essere e gli stati di coscienza nei testi classici indiani, dalla „Brhad-aranyaka" alla „Nrsimha-uttaratapanty-upanisad*, extras din „Memorie dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVI, fasc. 5, p. 281—320, Milano, 1979. (E.M.) 334
* * * „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Seria III, vol. XII, 1, 2, 3, 4./1982 și Seria III, vol. XIII, 1/1983, Pisa, 1982—1983 (Eugen Munteanu) 334
MARIA LUIZA SCEVOLA, *Rilievi sulla religiosità di Costantino*, extras din „Memorie dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVII, fasc. 4, p. 209—279; Milano, 1982 (E.M.) 335
PAOLA VENINI, *Peanio traduttore di Eutropio*, extras din „Memorie dell'Istituto Lombardo — Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVII, fasc. 7, p. 421—447, Milano, 1983 (E.M.) 335
* * * *Res referrunt repertae* (*Niilo Valonen 1913—1983*), în „Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia" („Memoriile Societății Fino-ugriene"), Helsinki, 1983, 438 p. (Eugen Munteanu) 336
* * * *Studien zum städtischen Bildungswessen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit.* Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981, hrsg. von Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann, redigiert von Ludger Grenzmaan, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, 637 p. (Eugen Munteanu) 336

CRONICĂ

Activitatea secției de istorie literară și folclor în anii 1983—1984 339
Cărți și reviste primite la redacție 341

UNIVERSITÉ „AL. I. CUZA"
DE IAŞI
CENTRE DE LINGUISTIQUE
D'HISTOIRE LITTÉRAIRE
ET DE FOLKLORE

ANNUAIRE
DE LINGUISTIQUE ET
D'HISTOIRE LITTÉRAIRE
B. Histoire littéraire

Tome XXIX • 1983—1984 • B

SOMMAIRE

EMINESCIANA

DUMITRU IRIMIA, 1883 — L'Année Eminescu 1
GAVRIL ISTRATE, Le poème „Luceafărul" („Hypérion") d'Eminescu et ses éditeurs . . 9
STĂNUŢA CREŢU, „Le monde en soi" ou le fantastique d'Eminescu . . . 33
EUGEN MUNTEANU, Eminescu et „la rupture" de la conscience européenne moderne 45

ÉTUDES

PETRU CARAMAN, Contribution à la caractérisation de la *doina* 63
MIRCEA ANGHELESCU, I. Heliade Rădulescu et les debuts du „Curierul românesc" 77
STELIAN DUMISTRĂCEL, Pre-textes d'Anton Pann dans *O adunare liniştită* de Marin Preda 93
ION H. CIUBOTARU, SILVIA CIUBOTARU, Coutumes agraires — un trait dominant de la culture populaire de Moldavie 107
TEREZA PETRESCU, Éléments mythiques dans l'oeuvre dramatique de Lucian Blaga 133
ANDREI CORBEA, Une „idée" littéraire : la critique thématique (I) 151
LUCIA BERDAN, Quelques considérations sur la ballade populaire de Moldavie 163
MAGDA URSACHE, Panaït Cerna. Une symbolique relevante 171
ALGERIA SIMOTA Mihail Sebastian — critique dramatique 181

NOTES ET COMMENTAIRES

GABRIELA DRĂGOI, Delavrancea après 125 ans. Portrait du jeune écrivain 193
GHEORGHE SIBECHI, Notes biographiques: Dimitrie Beldiman, Alexandru Hrisoverghi, Ecaterina Chinezu 197
NATALIA CANTEMIR, Le premier compendium de la littérature roumaine en Pologne 211
LIVIA COTORCEA, Serghei Esenin. Le cosmos et le village (*Ceaslovul satelor* dans la traduction de Ioanichie Olteanu) 219

LA LITTÉRATURE ET L'ÉCOLE

CONSTANTIN PARFENE, Horizon stylistique dans la textualisation de l'image poétique 223

CRITIQUE ET BIBLIOGRAPHIE

MIHAI CIMPOI, *Narcis şi Hiperion. Eseu despre poetica lui Eminescu* (*Narcis et Hypérion. Essai sur la poétique d'Eminescu*), Chişinău, Editura „Literatura artistică", 1979, 270 p. (Livia Cotorcea) 235
MIHAI DRĂGAN, *Mihai Eminescu. Interpretări* (*Mihai Eminescu. Interprétations*), I, Iaşi, „Junimea", 1982, 263 p. (Dan Mănucă) 237
DAN C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene* (*Perspectives sur Eminescu*), Bucureşti, „Cartea Românească", 1982, 295 p. (Tereza Petrescu) 238
ŞTEFAN AVĂDANEI, *Eminescu şi literatura engleză* (*Eminescu et la littérature anglaise*), Iaşi, „Junimea", 1982, 184 p. (Constantin Teodorovici) 240

Scanned with OKEN Scanner

D. MURĂRAȘU, *Mihai Eminescu. Viața și opera* (*Mihai Eminescu. Sa vie et son oeuvre*), București, „Eminescu", 1983, 487 p. (Victor Durnea) 242
AUREL PETRESCU, *Eminescu. Originile romantismului* (*Eminescu. Origines du romantisme*), București, „Albatros", 1983, 317 p. (Gheorghe Hrimiuc) 243
TRAIAN CANTEMIR, *Studii de literatură* (*Études de littérature*), Iași, „Junimea", 1983, 180 p. (Remus Zăstroiu) 246
* * * Caietele Colocviului științific studențesc „Mihai Eminescu" (Les Cahiers du Colloque estudiantin „Mihai Eminescu", IV, Iași, 1983, 391 p. (Victor Durnea) 248
THEODOR CODREANU, *Eminescu. Dialectica stilului* (*Eminescu. La dialectique du style*), București, „Cartea Românească", 1984, 368 p. (Al. Teodorescu) 250
M. UNGHEANU, *Interviuri neconvenționale* (*Interviews non-conventionnels*), București, „Cartea Românească", 1982, 208 p. (Florin Faifer) 253
LUCIAN BLAGA, *Opere* (*Oeuvres*), ediție critică de George Gană, I—II, București, „Minerva", 1982—1984, 603 p. + 578 p. (Tereza Petrescu) 255
* * * *B.P. Hasdeu și contemporanii săi români și străini. Corespondență primită* (*B.P. Hasdeu et ses contemporains roumains et étrangers. Lettres reçues*), coordonare și studiu introductiv de Al. Săndulescu, I—II, București, „Minerva", 1982—1983, 404 p. + 336 p. (Gabriela Drăgoi) 357
DAN MĂNUCĂ, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu* (*Sur les traces de Mihail Sadoveanu*), București, Editura „Sport-Turism", 1982, 300 p. (Magda Ursache) 261
EDGAR PAPU, *Motive literare românești* (*Motifs littéraires roumains*) București, „Eminescu", 1983, 181 p. (Victor Durnea) 263
ION VASILE ȘERBAN, *Literatură și societate. Repere pentru interpretarea sociologică a literaturii* (*Littérature et société. Repères pour une interprétation sociologique de la littérature*), București, „Eminescu", 1983, 424 p.; *Critica sociologică* (*La critique sociologique*), București, „Univers", 1983, 271 p. (Gheorghe Hrimiuc) 265
LAURENȚIU ULICI, *Confort Procust* (*Confort Procuste*), București, „Eminescu", 1983, 275 p. (Ioan Holban) 268
CAMIL PETRESCU, *Comentarii și delimitări în teatru* (*Commentaires et délimitations sur le théâtre*), ediție, studiu introductiv, note de Florica Ichim, București, „Eminescu", 1983, 715 p. (Constantin Teodorovici) 269
* * * *Călători români în Africa* (*Voyageurs roumains en Afrique*), studiu, antologie și note de Mircea Anghelescu, București, Editura „Sport—Turism", 1983, 340 p. + o hartă (Remus Zăstroiu) 271
VALERIU ANANIA, *Rotonda plopilor aprinși* (*La rotonde des peupliers en flammes*), București, „Cartea Românească", 1983, 258 p. (Constanța Buzatu) 272
ALEXANDRU PALEOLOGU, *Alchimia existenței* (*L'Alchimie de l'existence*), București, „Cartea Românească", 1983, 266 p. (Florin Faifer) 273
ALEXANDRU TEODORESCU, *Lucian Blaga și cultura populară românească* (*Lucian Blaga et la culture populaire roumaine*), Iași, „Junimea", 1983, 183 p. (Ion H. Ciubotaru) 275
SORINA BĂLĂNESCU, *Dramaturgia cehoviană — simbol și teatralitate* (*Le théâtre de Tchekov — symbole et théâtralité*), Iași, „Junimea", 1983, 173 p. (Algeria Simota) 276
FLORIN FAIFER, *Dramaturgia între clipă și durată* (*La dramaturgie entre l'instant et la durée*), Iași, „Junimea", 1983, 176 p. (Rodica Șuiu) 278
CĂTĂLINA VELCULESCU, *Cărți populare și cultură românească* (*Les Livres populaires et la culture roumaine*), București, „Minerva", 1984, 220 p. (Rodica Șuiu) . . 281
ANDREI CORNEA, *Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină (300—800)* (*Mentalités culturelles et formes artistiques à l'epoque romaine-byzantine (300—800)*), București, „Meridiane", 1984, 304 p. (Eugen Munteanu) 284
CAMIL PETRESCU, *Publicistică* (*Écrits journalistiques*), I, ediție, prefață și note de Florica Ichim, București, „Minerva", 1984, 531 p. (Maria Teodorovici) 286
EUGEN SIMION, *Scriitori români de azi* (*Écrivains roumains d'aujourd'hui*) III, București, „Cartea Românească", 1984, 631 p. (Dan Mănucă) 287
GRIGORE SMEU, *Sensibilitatea estetică românească — Ipostaze* (*Hypostases de la sensibilité esthétique roumaine*), București, Editura Academiei R.S. România, 1984, 155 p. (Stănuța Crețu) 289

Scanned with OKEN Scanner

TEODOR T. BURADA, *Opere*, III-IV, *Folclor și etnografie* (*Oeuvres, III—IV, Folklore et ethnographie*), ediție critică de Viorel Cosma, București, Editura Muzicală, 1978—1980, 264 p. + 227 p. (Lucia Berdan) 291

ION DIACONU, *Cîntăreți și povestitori populari. Cîteva criterii asupra monografiei folclorice* (*Chanteurs et conteurs populaires. Quelques critères de la monographie folklorique*), București, „Minerva", 1980, 367 p. + XVI pl. (Ion H. Ciubotaru) 292

MIHAI COMAN, *Izvoare mitice* (*Sources mythiques*), București, „Cartea Românească", 1980, 301 p.; *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică* (*La Soeur du Soleil. Essais pour une fresque mythologique*), București, „Albatros", 1983, 195 p. (Lucia Cireș) 293

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere* (*Oeuvres*), V, studiu introductiv, traducere, îngrijire de Emilia Comișel, București, Editura Muzicală, 1981, 347 p. (Ion H. Ciubotaru) 295

OVIDIU BÎRLEA, *Folclorul românesc* (*Le folklore roumain*), I—II, București, „Minerva", 1981—1983, 496 p. + 498 p. (Ion H. Ciubotaru) 297

ION NIJLOVEANU, *Basme populare românești. Folclor din Oltenia și Muntenia* (*Contes populaires roumains. Folklore d'Olténie et de Valachie*), VIII, București, „Minerva", 1982, XLIII + 850 p. (Silvia Ciubotaru) 299

G. DEM. TEODORESCU, *Poezii populare române* (*Poésies populaires roumaines*), ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi, prefață de Ovidiu Papadima, București, „Minerva", 1982, XLIII + 904 p. (Lucia Cireș) 301

ADRIAN FOCHI, *Femeia lui Putiphar* (*K 2 111*). *Cercetare comparată de folclor și literatură* (*La femme de Putiphar* (*K 2 111*). *Recherche comparée de folklore et de littérature*), București, „Univers", 1982, 326 p. (Silvia Ciubotaru) 302

* * * *Cîntece și jocuri de copii* (*Chansons et jeux d'enfants*), ediție îngrijită, prefață, bibliografie și index bibliografic de Gh.I. Neagu, București, „Minerva", 1982, 160 p. (Silvia Ciubotaru) 303

CEZAR TABARCEA, *Poetica proverbului* (*La poétique du proverbe*), București, „Minerva", 1982, 306 p. (Carmen Manoliu-Ciobanu) 303

ELENA FLORESCU, *Arhitectură populară din zona Neamț* (*L'architecture populaire de la région de Neamț*), Piatra Neamț, 1983, 204 p. (Rodica Ropot) 305

CORNEL IRIMIE, MARCELA NECULA, *Arta țărănească a lemnului* (*L'art paysan du bois*), București, „Meridiane", 1983, 71 p. + 204 ilustrații (Rodica Ropot) 306

ANGELA PAVELIUC—OLARIU, *Zona etnografică Botoșani* (*L'aire ethnographique de Botoșani*), București, Editura „Sport—Turism," 1983, 160 p. + 52 pl. (Ion H. Ciubotaru) 308

IORDAN DATCU, *Dicționarul folcloriștilor, II. Folclorul muzical, coregrafic și literar românesc* (*Le dictionnaire des folkloristes, II, Le folklore musical, chorégraphique et littéraire roumain*), București, „Litera", 1983, 248 p. (Ion H. Ciubotaru) 309

LECA MORARIU, *De la noi. Povești, poezii și cimilituri populare* (*De chez nous. Contes, poésies et devinettes populaires*), ediție îngrijită și prefață de Petru Rezuș, București, „Minerva", 1983, XX + 186 p. (Ion H. Ciubotaru) 310

AL. I. AMZULESCU, *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice* (*La ballade familiale. Typologie et corpus de textes poétiques*), București, Editura Academiei R.S. România, 1983, 465 p. (Lucia Berdan) 311

M. GASTER, *Literatură populară română* (*Littérature populaire roumaine*), ediție, prefață și note de Mircea Anghelescu, București, „Minerva", 1983, 412 p. (Lucia Berdan) 312

GHEORGHE OPREA, LARISA AGAPIE, *Folclor muzical românesc* (*Folklore musical roumain*), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1983, 436 p. (Florin Bucescu și Viorel Birleanu) 313

NICOLAE URSU, *Folclor muzical din Banat și Transilvania. 300 de colinde, cîntece și jocuri* (*Folklore musical de Banat et de Transylvanie. 300 Noëls, chants et jeux*), ediție îngrijită, prefață și studiu introductiv de Rodica Giurgiu, București, „Meridiane", 1983, 275 p. (Florin Bucescu și Viorel Birleanu) 314

PETRU CARAMAN, *Colindatul la români, slavi și la alte popoare. Studiu de folclor comparat* (*La cantique de Noël chez les roumains, slaves et d'autres peuples. Étude de folklore comparé*), ediție îngrijită de Silvia Ciubotaru, prefață de Ovidiu Bîrlea, București, „Minerva", 1983, XXV + 637 p. (Al. Teodorescu) 315

CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor românești* (*La structure des proverbes roumains*), București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983, 259 p. (Lucia Cireș) 317

Scanned with OKEN Scanner

SILVIA CIUBOTARU, *Strigături din Moldova. Cercetare monografică* (*Les „strigături" de Moldavie. Recherche monographique*), cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu, Iași, „Caietele Arhivei de folclor", IV, 1984, LXXII + 445 p. (Traian Cantemir) 318

LEO FROBENIUS, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice* (*La culture de l'Afrique. Prolégomena pour une théorie de la configuration historique*), I—II, traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti, București, „Meridiane" 1982, XLVIII + 285 p., 262 p. (Silvia Ciubotaru) 319

* * * „Anuarul de folclor" („Annuaire de folklore"), III—IV, Cluj-Napoca, 1983, 424 p. (Ion H. Ciubotaru) 321

* * * „Ethnologica", București, 1983, 206 p. (Silvia Ciubotaru) 322

*

* * * *Weltliteratur im 20. Jahrhundert*, I—V, hrsg. Manfred Brauneck, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1981, 1951 p. (Andrei Corbea) 324

MARCELI BLANCHARD, *Description : Sign, Self, Desire. Critical Theory in the Wake of Semiotics*, The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1981, 299 p. (Magda Jeanrenaud) 325

MANFRED S. FISCHER, *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*, Bonn, Bouvier Verlag, Herbert Grundmann, 1981, 254 p. (Andrei Corbea) 326

WIESLAW PAWEL SZYMAŃSKI, *„Odrodzenie" i „Tworczość" w Krakowie (1945—1950)*, Wydawnictwo Polskiej Akademii, Ossolineum, 1981, 144 p. (Ion Tiba) 327

HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 732 p. (Iulian Popescu) 328

* * * „Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne", 4, Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 1983 (Remus Zăstroiu) 329

* * * *Libra. Études roumaines offertes à Willem Noomen*, Groningen, Presses de l'Université, 1983, 200 p. (Tereza Petrescu) 330

GEORGE STEINER, *După Babel* (*Après Babel*), traducere de Valentin Negoiță și Ștefan Avădanei, prefață de Ștefan Avădanei, București, „Univers", 1983, 608 p. (Rodica Albu) 332

* * * *Kultur und Tradition. Festschrift für Prof. Dr. Dr. Sc. Otokar Nahodil*, ed. de K. Mácha, München, Minerva Publikation, 1983 (Horst Fassel) 333

CATERINA CONIO, *I gradi dell'essere e gli stati di coscienza nei testi classici indiani, dalla „Brhad-aranyaka" alla „Nrsimhauttaratapaniy-upanisad*, extrait de „Memorie dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVI, fasc. 5, p. 281—320, Milano, 1979 (E.M.) 334

* * * „Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, Seria III, vol. XII, 1, 2, 3, 4/1982, Seria III, vol. XIII, 1/1983, Pisa, 1982—1983 (Eugen Munteanu) 334

MARIA LUIZA SCEVOLA, *Rilievi sulla religiosità di Costantino*, extrait de „Memorie dell' Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVII, fasc. 4, p. 209—279, Milano, 1982 (E.M.) 335

PAOLA VENINI, *Peanio traduttore di Eutropio*, extrait de „Memorie dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVII, fasc. 7, p. 421—447, Milano, 1983 (E.M.) 335

* * * *Res referrunt repertae Niilo Valonen. 1913—1983*, in „Suomalais-ugrilaisen Seuran Toimituksia", Helsinki, 1983, 438 p. (Eugen Munteanu) 336

* * * *Studien zum städtischen Bildungswessen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981*, hrsg. von Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann, redigiert von Ludger Grenzmann, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, 637 p. (Eugen Munteanu) 336

CHRONIQUE

L'Activité de la section d'histoire littéatre et de folklore pendant les années 1983—1984 339

Livres et revues reçus à la rédaction 341

1883 — ANUL EMINESCU

DE

DUMITRU IRIMIA

Anul 1883 este marcat definitiv în istoria culturii românești de mai multe *evenimente Eminescu*, evenimente intersectîndu-se într-un punct (sau convergînd spre acel punct), în care destinul artistic eminescian atinge nivelul cel mai înalt al împlinirii sale iar destinul uman, gradul cel mai acut al unei sfîșieri lăuntrice care nu mai putea fi dominată.

În aprilie apărea la Viena, în cel dintîi „Almanah al Societății Academice Social-Literare «România Jună»“ (societate studențească la constituirea căreia, în 1870, prin unificarea societăților „România“ și „Românismul“, Eminescu, membru în amîndouă, a avut un rol important), poemul *Luceafărul*. La 4 iunie, poetul citea în cercul junimiștilor din Iași ultima lui poezie *Doina*, primită de cei prezenți cu mult entuziasm : „În contra obiceiului — nota I. Negruzzi, în 1889, în „Convorbiri literare“, din 1 iulie —, pentru întîia dată de 20 de ani de cînd exista societatea un tunet de aplausuri izbucni la sfîrșitul cetirii și mai mulți dintre numeroșii membri prezenți îmbrățișară pe poet.“ Poezia va apărea în paginile revistei „Convorbiri literare“, în numărul din 1 iulie 1883. Dar la 28 iunie, zăgazurile rațiunii poetului nu mai rezistaseră...

Aveau să urmeze apoi alte *evenimente Eminescu*, dar acestea cu participarea, de fapt, indirectă a poetului. La 1 august, revista „Convorbiri literare“ republica poemul *Luceafărul*. Din aprilie pînă în februarie 1884, Iosif Vulcan îi tipărea în „Familia“ șapte poezii (citite în serata literară de la T. Maiorescu, din 23 martie 1883 și date spre publicare lui I. Vulcan), încheind în mod tulburător un cerc deschis aici, prin debutul din 1866...

Dar peste aceste tulburătoare reveniri (societatea studențească de la Viena, „Junimea“ din Iași, revista debutului, „Familia“, revista consacrării, „Convorbiri literare“), cea mai cutremurătoare se impune, la o privire reretrospectivă, succesiunea *culme (artistică) — prăpastie (umană)*, succesiune atît de imediată încît devine simultaneitate. „Data cînd Eminescu se hotărăște să-și publice poema, observa T. Vianu în legătură cu *Luceafărul*, în studiul *Poesia lui Eminescu* (București, „Cartea Românească“, 1930, p. 119), coincide cu anul în care el atinge o culme, căreia nu trebuia să urmeze o pantă lină în coborîre, ci prăpastia și catastrofa.“

Simplă coincidență ? Simplu joc al întîmplării ? Sau poetul, devenit tot mai conștient de apropierea momentului în care echilibrul său psihic, din

ce în ce mai fragil, în ultimii ani, avea să se rupă, a făcut un ultim efort pentru a duce la capăt creații încifrînd o dramă interioară în care se confruntau întrebări privind deopotrivă omul în general (*Luceafărul*) și omul concret, înscris în anumite coordonate temporale și sociale (*Doina*) ? „S-ar spune, aprecia T. Vianu în studiul amintit (p. 119) că în presentimentul dezastrului apropiat, Eminescu își strînge încă o dată toate puterile". Ideea, formulată în legătură cu *Luceafărul*, se poate extinde, într-un anumit sens, și asupra *Doinei*. Și aceasta cu atît mai mult, dacă avem în vedere că poezia (începută în 1878, imediat după tratatul de la Berlin), urma să fie citită cu prilejul dezvelirii solemne a statuii lui Ștefan cel Mare din Iași, proiectată mai întîi pentru decembrie 1882 și amînată apoi pentru 5 iunie 1883. Poezia, care „contrasta așa de mult cu toate celelalte ode ce se compusese cu ocaziunea acelei strălucite serbări" (I. Negruzzi, *art. cit.*), ar fi trebuit să fie o chemare sau o trezire la realitate, la realitatea socială și națională deopotrivă, mascată în discursurile „oficiale" de „oameni incapabili de adevăr și dreptate", „traficanți de credințe și de simțiri" „negustori de vorbe și de principii" (M. Eminescu, *În fața lui Ștefan Vodă cel Mare*, „Timpul", 18 iunie 1883 ; apud M. Eminescu *Opere*, (ediție îngrijită de I. Crețu), vol IV, București, „Cultura Românească", 1938—1939, p. 553.

Definitivate aproape concomitent și publicate la un interval scurt de timp una de alta (după un an, 1882, de „tăcere artistică"), *Luceafărul* și *Doina* reprezintă ipostaze complementare ale unei personalități intelectuale și artistice de cea mai profundă complexitate, implicată deopotrivă în problematica filozofică a omului universal și în cea social-istorică.

În *Luceafărul*, Eminescu își asumă și exprimă artistic drama umanității, trăită cel mai acut de omul de geniu, a incompatibilității dintre contingent și transcendent : „Trăind în cercul vostru strîmt/Norocul vă petrece,/ Ci eu în lumea mea mă simt/Nemuritor și rece."

Preluînd în mod sugestiv și semnificativ, ca titlu, denumirea creației populare în cel mai înalt grad expresie a identității spirituale românești și organizîndu-și poemul în sintaxa și metrica populară, Eminescu își confundă, în *Doina*, în mod absolut, eul liric cu eul național. El își asumă și exprimă artistic condiția dramatică a unui popor care își vede amenințate libertatea demnitatea și identitatea spirituală specifică. Exprimînd o stare de spirit marcată acut de neliniște și insecuritate, Eminescu aglomerează, într-o dezvoltare sintactică și prozodică redusă la maximum, un mare număr de substantive, proprii, concret referențiale (toponime și hidronime) și comune, cu semantică, morfologie și sintaxă populară, construind un spațiu al închiderii, sufocant.

Imagini ale cosmicității, în universul poetic al creației eminesciene, *codrul* și *izvorul* se cuprind aici, ca semne ale solidarității *om-natură*, în sintagme devenite expresie a umilirii și pustiirii : „Își dezbracă țara sînul,/*Codrul*-frate cu românul—/De săcure se tot pleacă/Și *izvoarele* îi seacă—/Sărac în țară săracă !". Se înscriu în felul acesta în lanțul metaforelor *distrugerii* (*puhoiul*), *sărăciri i* și *adversității* (*spinul*) și *invaziei străine* (*drumul de fier*) : „De la Turnu-n Dorohoi/Curg dușmanii *în puhoi*/ Și s-așează pe la noi; /Și cum vin cu *drum de fier*,/Toate cîntecele pier,/ Zboară păsările toate/De neagra străinătate ; /Numai umbra *spinului*/La ușa creștinului."

Meditație filozofică asupra dramei însingurării omului ajuns la conștiința imposibilității armonizării absolutului cu realul, *Luceafărul* este marcat de impersonalitatea aproape gnomică a expresiei : „Din sînul vecinicului ieri/ Trăiește azi ce moare,/Un soare de s-ar stinge-n cer/S-aprinde iarăși soare ;/ Părînd pe veci a răsări/Din urmă moartea-l paște, /Căci toți se nasc spre a muri/Și mor spre a se naște", care se desfășoară sub semnul echilibrului, al legilor simetriei, eufoniei și euritmiei.

Doina, strigătul, de disperare și de alarmă, al unei sensibilități artistice implicate *total* în realitatea cea mai imediată a unui popor care își trăiește dramatic istoria (implicare determinînd o dinamică semnificativă a categoriei gramaticale a persoanei la verb și pronume : „De la Nistru pîn-la Tisa/ Tot românul plînsu-*mi*-s-a", „De la mare la Hotin/Mereu calea *ne*-o ațin", „Și străinul *te* tot paște/De nu *te* mai *poți cunoaște*", „Curg dușmanii în puhoi/ Și s-așează pe la *noi*", „Tu te-nalță din mormînt/*Să* te-*aud* din corn sunînd/ Și Moldova adunînd„), se desfășoară într-o continuitate necenzurată a expresiei, cu un echilibru mereu subminat.

Dezvoltarea stării tensionale din plan semantic izbucnește în planul expresiei într-un ritm la fel de tensionat, care sfărîmă echilibrul sintactic și prozodic de îndată ce se instituie. Structuri propoziționale concise, dense, nervoase, eliptice sau, dimpotrivă cu reluarea obsesivă, adesea tautologică, a unor vocabule sau sintagme, se aglomerează rupînd zăgazele sintaxei obiective : „Vai de biet român săracul, /Îndărăt tot dă ca racul,/Nici îi merge, nici se-ndeamnă,/Nici îi este toamna toamnă,/Nici e vară vara lui/Și-i străin în țara lui".

Blestemul, aruncat într-o libertate lexicală și sintactică specific populară, marcată de structuri anacolutice : „Cine-au îndrăgit străinii/Mînca-iar inima cînii,/Mînca-i-ar casa pustia/Și neamul nemernicia !" face loc invocației (lui Ștefan cel Mare), aici imperativă, desfășurată într-o tensiune sintactică și prozodică gradată, pentru a sfîrși într-o nouă imprecație, care închide poemul definitiv, ca o lespede, în punctul cel mai înalt tensional : „Ștefane, Măria-Ta,/ Tu la Putna nu mai sta,/Las'arhimandritului/Toată grija schitului,/Lasă grija sfinților/În sama părinților,/Clopotele să le tragă/Ziua-întreagă, noaptea-ntreagă,/Doar s-a-ndura Dumnezeu/Ca să-ți mîntui neamul tău !/Tu te-nalță din mormînt !/Să te-aud din corn sunînd/Și Moldova adunînd./De-i suna din corn o dată/Ai s-aduni Moldova toată, De-i suna de două ori/Îți vin codri-n ajutor, De-i suna a treia oară/Toți dușmanii or să piară,/Din hotară în hotară— /Îndrăgi-i-ar ciorile/Și spînzurătorile !"

Prin *Luceafărul*, poem-sinteză, se pot cunoaște, așa cum aprecia T. Vianu (în studiul citat, p. 119 : „Dacă soarta ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale antichității, și numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului."), principalele categorii lirice ale creației lui Eminescu dar fără *Doina*, poemul cel mai profund din seria deschisă în 1867 prin *Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie*, cunoașterea universului semantic și al registrului stilistic, iar, prin aceasta, a personalității sale artistice ar rămîne incompletă. *Luceafărul* este reprezentativ pentru dimensiunea filozofică a lirismului eminescian. *Doina* este un poem exemplar pentru imaginea poetului politic.

Scanned with OKEN Scanner

Desăvîrșirea și apariția aproape concomitentă a celor două poeme publicate în 1883, corespondențele de gîndire și de expresie lingvistică și stilistică dintre *Doina* și textele publicate în ziarul „Timpul" în anii 1882 și 1883 poartă însemnele împletirii, pînă la confundare, a destinului artistic eminescian cu destinul său uman.

De această rară și tulburătoare împletire, contemporanii poetului vor deveni tot mai conștienți din momentul în care vor putea cunoaște mai îndeaproape, în ansamblu, creația sa poetică. La sfîrșitul lunii decembrie a aceluiași an 1883, care va trebui să poarte numele de *Anul Eminescu*, se producea cel mai important eveniment editorial din istoria literaturii românești. Apărea acum, probabil în ziua de 21 decembrie, prin grija lui Titu Maiorescu, la Editura librăriei Socec & comp. din București, prima ediție de *Poesii* eminesciene. (Apariția era anunțată de ziarul „Românul" din 22 decembrie, la rubrica „Știri d-ale zilei" : „A apărut în editura Librăriei Socec din București *Poesiile* lui Mihai Eminescu într-un splendid volum de 300 pag. care face cea mai mare onoare artei tipografice...")

Se pare că, după mai bine de un deceniu de la transcrierea, în 1869 și 1870, „caligrafică", „ca de tipar", în submanuscrisul *Marta*, a poeziilor publicate, între 1865—1870, „numerotate de la 1—35", și mai tîrziu a altor poezii," pe care le voia anexate aceleiași vîrste" (M. Eminescu, *Opere*, ediția Perpessicius, I, 1939, p. 452), în anii imediat precedenți ediției maioresciene, Eminescu se gîndea cu o relativă insistență la pregătirea unei părți din creația sa pentru tipar. În 1881 revede sau numai recitește parte din creația publicată pînă la acea dată ; stau mărturie, în acest sens, modificările aduse unor poezii deja transcrise în sms. *Marta*, ca și alăturarea anului 1881 la data inițială a poeziei de debut la „Familia", *De-aș avea* — sept. 1865 — 1881 (cf. ediția Perpessicius, I, 245). În același timp poetul pare să se fi oprit și asupra titlului pe care ar fi urmat să-l dea volumului. Pe fila 123 a ms. 2 277, datată de Perpessicius 1882, cuprinzînd prima variantă a poeziei *Și dacă...* (făcînd parte din mănunchiul de poezii cu care pleca de la București la începutul anului 1883, Iosif Vulcan), publicată în noiembrie 1883 în „Familia" și în decembrie în ediția Maiorescu, se află, lateral, însemnarea, „redactată în chip de titlu" (Perpessicius, III, 1944, p. 79) :

Lumină de lună
Versuri lirice

Intenția poetului de a publica un volum din poeziile sale era cunoscută de Veronica Micle, care, la 10 februarie 1882, îi scria : „Je suis très contente que tu veux éditer tes beaux vers..."

Dar gîndul poetului, „totdeauna prea impersonal și prea nepăsător de soarta lucrărilor sale, pentru a fi putut fi înduplecat să se îngrijească însuși de o asemenea culegere, cu toată stăruința amicilor săi literari"(T. Maiorescu, din *Prefața* la ediție) și caracterizat printr-o exigență maximă în lupta cu cuvîntul, a trebuit să fie mereu amînat. Avea să-l înfăptuiască, prompt și foarte probabil în sensul sau aproape de intențiile poetului, Titu Maiorescu, care, după ce, în 1872, cu o intuiție exactă a geniului său artistic, considerîndu-l, după un număr restrîns de poezii publicate în „Convorbiri literare", poet în toată puterea cuvîntului", îl situa, în studiul *Direcția nouă în poezia*

și proza română, imediat după Alecsandri, își lega în felul acesta încă o dată numele, deffinitiv, de destinul uman și artistic al lui Eminescu.

Prima ediție însuma 61 de poeme (sau 64, considerînd autonome cele trei variante ale elegiei *Mai am un singur dor*, nenumerotate de Maiorescu, așa cum făcuse cu celelalte creații, dar impuse ca atare și în aceeași ordine aproape tuturor editorilor care au urmat). Dintre acestea, 38 de poeme fuseseră publicate în „Convorbiri literare", începînd cu anul 1870, 6 apăruseră între aprilie și noiembrie 1883, în „Familia" (necitată, însă de editor, care recursese la manuscrise ulterioare), iar 17 (sau 20, cu variantele la *Mai am un singur dor*), „absolut inedite", „aflate pînă acum numai în manuscript pe la unele persoane particulare", de fapt, din lada de manuscrise a poetului, pe care criticul o avea în păstrare (ediția Perpessicius, I, p. XIV, și I. Crețu, Mihail Eminescu, *Bibliografie documentară*, București, EPL, 1968, p. 383—384).

Se publicau acum pentru prima dată *Glossă*, *Veneția*, *Din valurile vremii*, *Ce te legeni...*, *Peste vîrfuri* ș.a. Dintre acestea, *Ce te legeni...* și *Peste vîrfuri* mai fuseseră publicate, dar în traducere germană, în antologia *Rumänische Dichtungen*, Leipzig, 1881, realizată de Mite Kremnitz și Carmen Sylva (reeditată în 1883, cînd *Ce te legeni...* are titlul schimbat în *Doina*; cf. ediția Perpessicius, III, p. 223). În edițiile următoare vor mai fi adăugate, pe rînd, *Diana*, *Rugăciune*, *Dalila* (*Scrisoarea V*), *Oricîte stele* ș.a., pînă la 73 de poezii în total, cîte va cuprinde ediția a VII-a, din 1895, după care celelalte patru ediții vor rămîne fără adaosuri.

Selecția poeziilor cuprinse în volum se întemeiază pe criteriul valorii estetice și al specificității lor poetice. Cum specificul poetic eminescian se relevă, în concepția lui Maiorescu, începînd cu colaborarea la „Convorbiri literare", poeziile publicate în „Familia" înainte de 1870 nu sînt luate în atenție. Chiar dacă nu satisfac întru totul exigențele estetice ale criticului, primele poezii tipărite în revista ieșeană (*Venere și Madonă*, *Mortua est!*, *Egipetul*, *Noaptea*, *Înger de pază*, *Împărat și proletar*, *Rugăciune unui dac*, *Înger și demon*), deși „lipsite de îndreptările ce avea de gînd să le facă" (poetul), sînt incluse în volum „dintr-un simțimînt de datorie literară". Din aceeași dorință de a pune în circulație „versuri de o unică frumusețe ce nu pot lipsi din opera lui Eminescu" (din *Prefața* la ediția a VII-a), va include ulterior creații nerevăzute, nepublicate de poet și chiar nedefinitivate.

Observația criticului din prefața la prima ediție, chiar dacă lasă loc concluziei că alcătuirea sumarului se datorește exclusiv lui Titu Maiorescu, vine totodată și în sprijinul ideii că Eminescu avea în vedere publicarea unui volum și permite presupunerea că cel puțin o parte din poezii au putut fi pregătite de el însuși pentru tipar sau de Maiorescu și Eminescu împreună. Așa s-ar explica și deosebirile pe care le prezintă creațiile publicate aproape concomitent cu pregătirea ediției în „Familia" precum și *Luceafărul*, care diferă substanțial, în desfășurarea discursului Demiurgului, de varianta publicată în „Almanah" și reprodusă, apoi, la cîteva luni, întocmai în „Convorbiri literare".

Intuind caracterul de *Tot* organic al operei eminesciene, Titu Maiorescu nu ordonează în volum poeziile cronologic, ci într-o organizare semnificativă, ceea ce-l va determina pe Perpessicius — care sublinia atenția arătată de Maiorescu ordinii poeziilor: „Poeziile așa cum sînt orînduite (*să se reție apoziția* !: intervenția și sublinierea lui Perpessicius) sunt cele mai strălucite...„

(dintr-o scrisoare a lui T. Maiorescu adresată surorii sale în 6/18 decembrie, citată de Perpessicius în vol. I, p. XIV, nota 2) — să o considere „pînă astăzi modelul celei mai ideale orînduiri a poeziilor lui Eminescu...“ (Perpessicius, vol. I, p. XV).

Volumul se deschide în mod semnificativ prin poemul *Singurătate*, încărcat de sugestii privind condiția actului creației, în concepția maioresciană și eminesciană deopotrivă : detașarea de lumea exterioară și cufundarea în lumea interioară, a propriului eu, și afirmînd un principiu definitoriu al lirismului eminescian : starea de melancolie. Se închide la fel de semnificativ, după *Luceafărul*, poem-sinteză („a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte“, T. Vianu, *op. cit.*, p. 119), expresie artistică a dramei incompatibilității dintre lumea absolutului, a esenței și lumea fenomenală, relativă, trăită cel mai acut de omul de geniu, prin *Criticilor mei*, în același timp o *ars poetica* eminesciană și replică la adresa contemporanilor.

Volumul, a cărui tipărire a fost îngrijită îndeaproape de T. Maiorescu, care a făcut personal corecturile („...am trimis astăzi — scria criticul în aceeași scrisoare din 6/18 decembrie — corectura ultimei coli (nr. 20) tipografiei Socec—Teclu, care tipărește într-o admirabilă ediție poeziile lui Eminescu...“), a avut un succes imediat. Cele 1 000 de exemplare (tiraj foarte mare pe vremea aceea) s-au vîndut extrem de repede, spre uimirea editorului (volumul „... a avut cel mai mare succes, îi scria Maiorescu lui Eminescu, la 16 februarie 1884, așa încît Socec stă încă uimit. În aceste 7 săptămîni de la apariținea lui, s-au vîndut 700 de exemplare...“). Eminescu devenea „cel mai popular scriitor al României“ (T. Maiorescu, aceeași scrisoare), iar criticul îi vorbea poetului despre necesitatea pregătirii unei a doua ediții : „... de pe acum trebuie să te gîndești la ediția doua, care va fi reclamată pentru la toamnă și în care vei putea face toate îndreptările ce le crezi de cuviință.“

Ediția lui Titu Maiorescu ocupă în seria numeroaselor ediții din opera poetului poziția *ediției de consacrare*. Se oferea pentru prima dată cititorilor o imagine amplă, organică a operei unui poet foarte puțin grăbit cu publicarea propriilor creații, pe care nu le considera niciodată în mod absolut definitive. Intemeietorul „Junimii“ era pe deplin conștient de întreaga însemnătate a actului său cultural și estetic totodată, chiar dacă publicarea volumului părea să fi fost stimulată la început de cerințe de alt ordin. El a intuit cel dintîi genialitatea personalității artistice a lui Eminescu, valoarea cu totul excepțională a creației lui poetice. „Poeziile așa cum sînt orînduite, observa criticul în scrisoarea din 18 decembrie 1883 către sora sa, Emilia Humpel, *sînt cele mai strălucite din cîte s-au scris vreodată în românește și unele chiar în alte limbi*“ (s.n.). Aprecierile criticului sînt, în această vreme, în care se adîncește primul în cunoașterea creației eminesciene, în toate ocaziile superlative. Într-o scrisoare către Olga Călinescu, din 22 decembrie 1883, îl considera pe Eminescu „cel dintîi poet al României“, pentru ca, în deja amintita scrisoare adresată poetului la sanatoriul Döbling din Viena, la 16 februarie 1884, să-i definească geniul poetic „cea mai înaltă încorporare a inteligenței române.“ Exprimării sobre din prefața ediției : volumul trebuia „să facă mai ușor accesibile pentru iubitorii de literatura noastră toate scrierile poetice, chiar și cele începătoare, ale unui autor care a fost înzestrat cu darul de a întrupa adînca sa simțire și cele mai înalte gîndiri într-o frumuseță

de forme, subt al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viaţă" îi va urma, în 1889, în studiul *Eminescu şi poeziile lui*, concluzia fermă a criticului privind rolul hotărîtor al creaţiei eminesciene în revoluţionarea limbajului poetic românesc: „Pe cît se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării româneşti."

Publicată într-un moment de afirmare a maturităţii culturii noastre, *Ediţia Maiorescu* se impune ca expresie a dezvoltării conştiinţei de sine a poeziei româneşti, căreia Eminescu îi asigura o identitate specifică în orizontul literaturii universale.

1883 — ANNO EMINESCU
RIASSUNTO

L'anno 1883 rimane nella storia della cultura romena profondamente segnato dalla personalità di Eminescu, il cui destino umano si intreccia fino a confondersi con il suo destino artistico; è l'anno in cui venivano pubblicati i poemi *Luceafărul* e *Doina* e, a cura di Titu Maiorescu, la prima edizione delle sue liriche, mentre verso la fine di giugno il poeta veniva colpito da una grave malattia mentale.

Attraverso delle considerazioni poetiche e stilistiche, nello studio si mette in risalto, prima, il carattere complementare dei due poemi che rappresentano due ipostasi di una personalità artistica ed intelettuale esemplare. *Luceafărul*, rappresentativo per la dimensione filosofica del lirismo eminesciano, è l'espressione artistica del dramma dell'umanità, vissuto più profondamente dall'uomo di genio, arrivato alla coscienza dell'incomunicabilità tra il mondo del contingente e quello del transcendente. *Doina*, poema rappresentativo per l'imagine del poeta politico, è il grido di allarme e di disperazione di una sensibilità artistica intimamente implicata nellà realtà di un popolo che vive drammaticamente la sua storia.

Ma la più ampia imagine della poesia eminesciana verrà conosciuta, per la prima volta, solo alla fine dell'anno, quando uscirà *l'edizione Maiorescu* delle poesie di Eminescu; il volume *Poesii*, pubblicato da Maiorescu nel dicembre dell'1883, rappresenta il più importante avvenimento editoriale nella storia della letteratura romena. L'edizione princeps, seguita rapidamente da altre edizioni, curate dallo stesso Maiorescu e sempre arricchite di altre liriche, imporrà la poesia di Eminescu come espressione della coscienza di sè della poesia romena, portata al livello della poesia europea moderna.

L'importanza di questi avvenimenti artistici nella storia della poesia e della cultura romena determina l'autore a ritenere che l'anno 1883 potrebbe portare il nome del poeta — *Anno Eminescu*.

Scanned with OKEN Scanner

LUCEAFĂRUL LUI EMINESCU ȘI EDITORII LUI

DE

GAVRIL ISTRATE

Sărbătorim, în cursul acestui an, centenarul triplei apariții a *Luceafărului* lui Eminescu (în „Almanachul Societății Academice Social-Literare «România Junâ»", din Viena, p. 39—58, în „Convorbiri literare" din 1 august, p. 169—178, și în prima ediție Maiorescu, din decembrie 1883, p. 277—300).

După cum se știe, textele respective nu sînt identice. Între cel din „Almanach"..., reluat în „Convorbiri...", și între cel din ediția Maiorescu avem deosebiri sensibile, care au dat mult de gîndit editorilor de mai tîrziu. Cea mai importantă constă în faptul că în ediția Maiorescu poezia are patru strofe mai puțin. Cum manuscrisul original, al poetului, nu ni s-a păstrat și autorul n-a mai avut răgazul să revină asupra textului tipărit, iar, pe de altă parte, există probe că, la „Convorbiri", se făceau unele intervenții pe text, de către cei din redacție, s-a emis ideea că poezia nu reprezintă, în totul, forma pe care i-a dat-o Eminescu. Să mai adăugăm afirmația unor cercetători potrivit cărora Maiorescu însuși ar fi făcut unele modificări, pe alocuri, înainte de a da la tipar poeziile?

Imaginea pe care și-au putut-o face diverșii cititori, în cei o sută de ani de cînd a fost publicată, nu este și n-a putut fi unitară nu numai din cauză că doi oameni se deosebesc în modul de a gîndi și de a interpreta ci și pentru că, de la început, textul *Luceafărului* a fost umbrit de numeroase lecturi îndoielnice ori chiar de evidente erori. La acestea se adaugă, apoi o ortografie fluctuantă, care, de multe ori, a putut imprima un caracter oarecum artificial poeziei.

Unele dintre erorile strecurate în text au fost corectate relativ repede, altele au persistat vreme îndelungată, iar cîteva au ajuns pînă la noi. Dar, cum își poate închipui oricine, nu toate au aceeași pondere, în înțelegerea sau neînțelegerea textului. Sigur, însă, că ele împietează fie asupra unui vers, fie asupra unei strofe, cînd nu aruncă o umbră care nu ne mai permite să descifrăm, în toată claritatea lor, construcții și imagini neperechi.

Versul al treilea din strofa de mai jos a suferit, în „*Almanach*...", o gravă amputare de înțeles, din cauza unei evidente erori tipografice, pe care au observat-o și au înlăturat-o încă primii editori. Ea a fost menținută, totuși atît în „Convorbiri literare" (august 1883), cît și în „Familia" din 6/18 mai 1884 și în „Almanach literar ilustrat" (1887):

Și se tot duce... S-a tot dus
Dă dragu-unei copile

S-a rupt din locul *lin* de sus
Pierind mai multe zile. (p. 47).

Restabilind versul, prin înlocuirea adjectivului subliniat cu pronumele *lui*, a fost înlăturată confuzia și strofa și-a recăpătat înțelesul. Mai greu au putut fi convinși editorii de mai tîrziu asupra altei erori tipografice, deși verbele din primele două versuri ar fi trebuit să fie probe suficiente în privința timpului în care stau cele din versurile următoare :

El asculta tremurător
Se aprindea mai tare
Și *s-aruncă* fulgerător
Se *cufundă* în mare.

Unele ediții (Gh. Bogdan-Duică, 1924, Octav Minar, 1927, E. Lovinescu, 1929, N. Iorga, 1922, 1932) au preluat această eroare și n-au înlocuit perfectul simplu cu imperfectul, cum cere în mod clar contextul. În edițiile scoase de N. Iorga, confuzia aceasta, între imperfect și perfectul simplu, se observă și în altă parte și anume în primul vers din catrenul :

Ea-l *asculta* pe copilaș
Uimită și distrasă
Și rușinos și drăgălaș
Mai nu vrea, mai se lasă

devenit

Ea-l *ascultă* pe copilaș.

Nu putem trece peste faptul că într-o ultimă ediție a „*Luceafărului*", apărută la Timișoara, sub îngrijirea lui Ion Iliescu, în strofa asupra căreia ne-am oprit mai sus, toate cele trei verbe apar cu timpul schimbat, față de primele imprimări :

El *ascultă* tremurător,
Se aprindea mai tare
Și *s-arunca* fulgerător
Se *cufunda* în mare.

O altă eroare evidentă, pe care o întîlnim în textul din „*Almanach*", privește versul al doilea din strofa :

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd *pe rază*,
Pătrunde-n codru și în gînd
Norocu-mi luminează (p. 58),

menținut sub forma aceasta de mulți editori, de la Maiorescu și Șaraga, la Matei Eminescu și Ioan Săndulescu, Dragomirescu-Constanța Marinescu, pînă la Gh. Adamescu, Gh. Bogdan-Duică, G. Murnu, N. Iorga și Const. Botez. Eroarea este cu atît mai bătătoare la ochi, cu cît versul în cauză apare, în alte două locuri, în forma lui corectă, într-un context foarte puțin diferit :

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd *pe-o rază*,

Scanned with OKEN Scanner

Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează (p. 41, 44).

Înaintea ediţiilor pomenite, găsim o lectură necorespunzătoare și în cea de a patra „variantă“ a *Luceafărului*, publicată în „Familia“ (6/18 mai 1884) :

Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecă pe-o rază,

unde observăm că a fost modificat timpul verbului.

Celelalte două strofe, în care se mai întîlnește versul respectiv, se prezintă exact ca în „Almanach“ și ca în cele mai multe ediții :

Alunecînd *pe-o rază*

și respectiv,

Alunecînd *pe rază*.

În textul reprodus în revista orădeană întîlnim și alte lecturi dubioase, printre care :

Și era una la părinți
Și mîndră-n toate cele,
Cum o fecioară între sfinți
Și luna între stele.

Nu ne putem da seama dacă e vorba de rezultatul unei meditări, asupra textului, sau, mai degrabă, ne găsim în fața unei „alunecări“ a tipografului, mai mult decît a editorului, care, grăbit, a putut confunda verbul *e* cu articolul nehotărît *o* și, în consecință, a recurs la forma nearticulată a substantivului imediat următor.

În altă parte, conjuncția regională *dară* a fost înlocuită cu varianta ei literară, întocmai ca în ediţiile Maiorescu de mai tîrziu, din anii 192[illegible]—1927, fără să se țină seama de ruperea ritmului :

— O, ești frumos, cum numa-n vis
Un demon se arată,
Dar pe calea ce-ai deschis
N-oi merge niciodată !

O nepotrivire pe care o mai observăm aici, și va fi păstrată de foarte mulţi editori de mai tîrziu, este modificarea formei verbale *asameni*, din strofa care urmează, împotriva sacrificării rimei :

Tu vreai un om să te socoți,
Cu ei să te *asemeni* ?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni.

Alte lecturi eronate impietează asupra înțelesului urmărit de poet. Așa, spre exemplu, în strofa :

Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde,

pronumele *mă*, din primul vers, a fost înlocuit cu *mi-e*, după cum lui *scară*, din citatul de mai jos, i-a fost substituit *sóră* :

— De greul negrei veșnicii
Părinte, mă dezleagă
Și lăudat pe veci să fii
Pe-a lumii *scară*-ntreagă.

Greșit a fost transcris, în „Familia", și versul al treilea din strofa :

Iar, ea, vorbind cu el în somn,
Oftînd cu greu suspină :
O, *dulcea-al* nopții mele domn,
De ce nu vii tu ? Vină !

În sfîrșit, să ne oprim și asupra primului vers din strofa 89 care a înlocuit pe *din* (*Din sînul vecinicului ieri*) cu *dar* și, în felul acesta, a tulburat înțelesul strofei întregi.

Ortografia revistei de la Oradea se deosebea, în mod sensibil, de a celorlalte publicații în care se tipărise, pînă atunci, „Luceafărul", în primul rînd prin marcarea diftongilor *eá* și *oá*, prin simplă vocală cu accent : *aștéptă*, *céră*, *ér* (=iar), *érăși*, *décă* (interpretare eronată a lui *dacă*, întocmai ca *revérsă*, *séră*, *séu*, de mai jos, care nu pot fi ale lui Eminescu ; el pronunța *dacă*, nu *deacă*, *reverse*, nu *revearse*, *sară* nu *seară*, și *sau*, nu *seau* !) *duréză*, *feréstră*, *furișéză*, *géină*, *încépă*, *îndréptă*, *întrégă*, *lucéfăr*, *luminéză*, *mirésă*, *mréjă*, *pré*, *rămîné*, *revérsă*, *séră*, *séu*, *totdéuna*, *trébă*, *trécăt*, *vécuri*, *viclén*, *viéță*, *vré* și respectiv, *aprópe*, *cobóră*, *córde*, *cóte*, *cunósce*, *cunoscem* (alături de *cunosceam*, unde diftongul *eá* nu mai este marcat prin *é*, ci în ortografia normală, ca în *cresceau*, *treceau*, *atîtea*, din strofa 65, ori *isvoreau*, din strofa 67), *dór*, *fecióră*, *frumósă*, *góle*, *întórce*, *întórse*., *miróse*, *mișcătórele*, *móle*, *móre*, *mórte*, *muritóre* (sg. fem), *nópte*, *ómenii*, *óră*, *órbe* (fem. pl.), *óre*, *plóie*, *póte* (vb.), *póte* (adv.), el *sbóră*, îl *sórbe*, *sóre*, *sórte*, *tótă*, *tóte*.

î inițial este redat, de obicei, prin *i* : *il*, *impărătești*, *in*, *incepe*, *incununat*, *indrăsneț*, *indréptă*, *intórsă*, *intre*, *înțelegi* etc., ca în publicațiile anterioare. Dar în vreme ce, în alte ediții, avem *ă*, în locul lui *â*, din interiorul cuvintelor, în „Familia" el a fost păstrat numai că e ortografiat sub mai multe aspecte, în funcție de etimologia cuvîntului : *adânc*, *bătând*, *blând*, *când*, *cât*, *gând mână* (și *mânile*, *mândru*, *oftând*, *sânt*, *têmple*, *țesând*, *vênĕt* etc.).

Grija pentru editarea poeziilor lui Eminescu sau pentru reproducerea lor în anumite antologii a fost, în general, scăzută, ceea ce a făcut ca greșelile de tot felul să crească, de la ediție la ediție. Așa, spre exemplu, în reprodu-

cerea „*Luceafărului*“ într-o antologie apărută la Braşov, în 1892 (*Parnasul român*!), s-au strecurat următoarele nepotriviri :

Ci ca pe coate-şi răzima (86)	(= *Cum* !)
Din sfera mea *veni* cu greu (90)	(= *venii* !)
— Dar cum ai vrea să mă cobor ?	
Au nu-nţelegi tu, oare,	
Cum că eu sunt nemuritor	
Şi tu eşti *nemuritoare* (91)	(*muritoare* !)
Şi, *Cătălin* ! acu-i acu (92)	(*Ei Cătălin* !)
Şi ochii tăi nemişcători	
Sub ochii *tăi* rămîie ; (93)	(*mei* !)
Cînd sărutîndu-te mă-*nchin* (93)	(*măn-nclin* !)
Văzu ea-n ziua cea *dintîi* (95)	(*Vedea ca* !)
Cum izvorînd îl *încunjor* (95)	(*înconjor* !)
Sub *rasa* ochiului senin (97)	(*raza* !)

la care se adaugă unele „scăpări“ ale tipografului :

Cobori în jos, luceafăr *bliud* (87)	(= *blînd* !)

ori nepotriviri aproape generale, în ediţiile mai vechi :

Cu ei să te *asemeni* ? (96)	(= *asameni* !)
Căci este *seara*-n asfinţit (97)	(*sara* !)
Alunecînd *pe rază* (98)	(*pe-o rază* !)

Ortografia vremii, tributară curentului latinist, evita utilizarea lui *î*, pe care nu-l întîlnim decît în două locuri, în textul „*Luceafărului*“, din „Almanachul“ vienez, în acelaşi cuvînt :

Ea *îl* privea cu un surîs (41)

Cum izvorînd *îl* încunjor (52).

Poate tot *î* să fie şi la pagina 40, la începutul versului :

Îl vede azi,

dar modul general de transcriere al iniţialei nu ne permite să afirmăm, cu toată siguranţa, lucrul acesta,

În locul lui *î* apare, de cele mai multe ori, *ă* : *adănc* (41, 42, 53), *alunecând* (41, 58), *amăndoi* (52), *atătea* (52), *ăncă* (50), *ănger* (42), *bătând* (41), *blând* (41,44), *călcăie* (49), *când* (40, 41, 49, 50, 51), *cântare* (55), *cât* (40, 47), *crâng* (49, 56), *crezământ* (47), *cuvânt* (55), *dânsul* (51), *de'ntâi* (52, 55, 57), *gând* (41, 49, 58), *gândire* (57), *gât* (57), *gânditor* (45), *izvorând* (52), *lângă* (39, 56), *mândru* (39, 42, 45, 46, 48, 56), *mână* (41, 42), *măni*, adv. (40) *mânia* (49), *mormânt* (54), *oftând* (41), *pământ* (56), *păn'* (52), *pănditoriu* (48), *părând*(55), *plâns* (51) *rămâi* (50, 55, 57), *remânea* (51), *săptămână* (40) *scânteiă* (42), *scânteie* (56), *sfânt* (51), *stâng* (49), *tâmplă* (40), *tânăr* (42), *tremurând* (56), *tesând* (40), *vânăt* (42), *vânător* (49), *vânt* (54), *visând* (40).

Numeroase sînt şi cazurile în care avem *i*, în locul lui *î*: *coborit* (43), *imbătat* (58), *imi* (51), *impărătesti* (39), *imprejur* (52), *in* (40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58), *inalt* (58), *inalța* (51), *incepe* (47), *incerca* (48), *inchis* (41), *indrepta* (39), *increde* (58), *incununa* (42), *indrăznel* (48), *intinde* (48), *intoarce* (54, 56), *intors* (41), *intre* (39), *intr-un* (48), *intelepciune* (55), *inteles* (47) *ride* (49), *sin* (55, 57), *striml* (58), *suris* (41), ochii *tei* (49).

În ediția Şaraga (1893) una dintre cele dintîi care îi urmează celei a lui Maiorescu, majoritatea acestor fonetisme aveau să fie înlăturate şi înlocuite cu variantele lor literare. Se mai păstrează, doar *cănd* (în alternanță cu *cînd*), întocmai ca *măndru* (alături de *mîndru*), *remăi* (alături de *rămăie*). Pe lîngă acestea mai semnalăm pe *crezămănt*, *pămănt*, *păndilor*, care vor fi şi ele înlocuite în ediţiile care au urmat. Cele mai „moldoveneşti", dintre toate, trebuie să fie *călcăie* şi *dentăi*, care s-au menţinut, în anume ediţii, pînă în vremea noastră. Dar şi în cazul lor observăm o accentuată inconsecvenţă, chiar în cadrul aceleiaşi retipăriri. În ediţiile lui Nicolae Iorga, spre exemplu, cele trei apariţii ale cuvîntului, în „*Luceafărul*", reprezintă tot atîtea variante ortografice : *d'intăiu* (47), *d'entîiu* (49), *d'intîiu* (51). Mai înainte, în „*Parnasul român*" (Braşov, 1892) : *dintîi* (95), *d'întîi* (97) şi *d'ăntîi* (98) iar la Mihail Dragomirescu şi Constanţa Marinescu, *Poezii II. Poeme de dragoste*, Bucureşti, Biblioteca „Căminul" nr. 44—44 bis, f.a. : *d'intăi* (26), *din'tăi* (29), *dintâi* (30).

George Călinescu, în *Prefață* la ediţia din 1938 a poeziilor lui Eminescu, ia atitudine hotărîtă împotriva acestor fonetisme, pe care nu le consideră literare, cum nu le consideră nici pe cele de tipul *ris*, *zimbet* preferate de Const. Botez.

Numeroasele retipăriri ale *Luceafărului*, de-a lungul celor o sută de ani, nu stau numai sub semnul înlăturării erorilor tipografice şi sub cel al îmbunătăţirii ortografiei. Multe dintre ele ne pun la dispoziţie noi lecturi inacceptabile, întîrziind, în felul acesta, limpezirea definitivă a textului. Iată, spre exemplu, ediţiile Maiorescu, în care întîlnim, pentru prima dată, o transcriere corespunzătoare a substantivului *giulgi*, fără *u* final, din „Almanach..." şi din atîtea alte ediţii. Ortografia din vremea lui Eminescu păstra, în cuvîntul de mai sus, pe *u*, dar el nu se citea. După eliminarea lui din ortografie (1904), editorii şi cititorii nu şi-au dat seama că un cuvînt ca *giulgiu*, scris ca aici, în textele anterioare, trebuie citit *giulgi*, într-o singură silabă, şi au început să-i modifice pronunţarea, considerîndu-l, adică, bisilabic : *giul-giu*. Ei n-au înţeles că, printr-o asemenea lectură, impieteau asupra modului de lucru al lui Eminescu fiindcă versul însuşi căpăta o silabă în plus, distrugînd ritmul. Or, se ştie, Eminescu, a putut sacrifica, uneori, rima, din dorinţa de a pune în lumină ideea poetică, dar ritmul niciodată. Maiorescu şi-a dat seama de această nepotrivire şi a transcris :

Un vînăt *giulgi* se-ncheie nod
Pe umerele goale.

şi respectiv,

Din negrul *giulgi* se desfăşor
Marmoreele braţă.

Presupunerea mea nu se bazează numai pe ritmul versului respectiv, mai precis, pe distrugerea ritmului, ci şi pe „demonstraţia“ pe care ne-o face un alt mare poet, care, din aceeaşi nevoie a respectării ritmului, recurge la pronunţarea nouă a cuvîntului. Este vorba de Tudor Arghezi, din al cărui volum „*Hore*“ (1939) am extras următoarea strofă :

I-aud undele-aşternute
Ca un *giulgiu* de hîrtie,
Pasul cum îi întîrzie
Sufletul să i se mute (pg. 9).

Observăm, prin urmare, că o transcriere care reprezenta o simplă convenţie ortografică, în vremea lui Eminescu, a ajuns, cu timpul, să se transforme în realitate. Cuvîntul în discuţie, fără a fi asimilat categoriei derivatelor în *-iu*, cum s-a întîmplat cu *bigudiu, griu, cachiu, taxiu, travestiu*, ori cu unele nume proprii de felul lui *Boieriu, Bindiu, Chereslesiu, Cocişiu, Feneşiu, Ilişiu, Oieriu*,[1] şi chiar *Maniu*[1] (dintr-un mai vechi Mániu) se pronunţă adesea, *giulgiu*, atît de oamenii trecuţi prin şcoală cît şi de reprezentanţii diverselor graiuri. Pronunţarea fără *u* final e mai răspîndită, după cît îmi dau seama, peste munţi, unde şi aspectul fonetic al cuvîntului este altul, mai apropiat de etimonul maghiar : *gïolgï*. Un *u* final, care se pronunţă, avem în exemplul de mai jos, din poezia *Mortua est* :

O moartea-i un secol cu sori înflorit,
Cînd viaţa-i un *basmu* pustiu şi urît.

O situaţie asemănătoare, pînă la un punct, prezintă forma verbală *venii* (pers. I, perf. simplu singular !) care apare [şi ea] cu *—u* în ediţia a doua a lui Nicolae Iorga, spre exemplu, atît la p. 39 :

Din sfera mea *veniiu* cu greu
Ca să-ţi urmez chemarea,
Iar cerul este tatăl meu
Şi mumă-mea e marea,

cît şi la, . 41 :

Din sfera mea *veniiu* cu greu
Ca să te-ascult şi-acuma,
Şi soarele e tatăl meu,
Iar noaptea-mi este muma.

dar cred că nimănui nu-i poate trece prin gînd să acorde valoare reală lui *u*, să-l pronunţe, adică, aşa cum nu trebuie pronunţat nici în cuvintele subliniate din versurile de mai jos, extrase din aceeaşi ediţie a lui Nicolae Iorga :

Colo-n palate de mărgean
Te-*oiu* duce veacuri multe (p. 39)

[1] Pe plan regional aş cita, aici, numele propriu Silviu, care, la Nepos, în judeţul Bistriţa-Năsăud, şi nu numai acolo, se pronunţă *Silviu, Silviu* (vezi BPh, IV, 1937, p. 83).

N-*oiu* merge niciodată (40, 42)
Ci *voiu* să mă deslege (43)
Ce *voiu* ? Aș vrea să nu mai stai
Pe gînduri totdeauna (44)
Cînd ți-*oiu* întinde brațul stîng,
Să mă cuprinzi cu brațul (44)
În veci îl *voiu* iubi și-n veci
Va rămînea departe (46)
Vedea ca-n ziua cea *d'intăiu*,
Cum izvorau lumine (47)
Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici *ochiu* spre a cunoaște (47)
Cere-mi cuvîntul meu *de-ntîiu*
Să-ți dau înțelepciune ! (49)
Căci ești iubirea mea *d-intîiu*
Și visul meu din urmă (51)
Ce-ți pasă ție chip de lut,
Dac-*oiu* fi eu s-au altul ? (52)

În cazuri de tot rare, *u* mut poate fi activizat și în alte cuvinte decît în *giulgi*. Un asemenea exemplu pare a fi cel al substantivului *ochiu*, din poezia *Balada celor cu un ochi...* de B. Fundoianu :

Cît am doi ochi și n-am dat ortul popii,
Povața-i nulă, prințe. Numai cui e
Ursit un singur *ochiu* ca Ciclopii :
— E mai frumoasă dragostea cînd nu e

(*Poezii*, II, 1983, BPT, nr. 1 160, p. 13).

Maiorescu a fost urmat, în privința transcrierii lui *giulgĭ*, de Matei Eminescu, în cele două ediții ale sale, nedatate, de Ioan Săndulescu (iarăși în ambele ediții !), de V. Demetrius (1936), de Ludovic Dauș (1939, numai în primul exemplu !), de Perpessicius, de D. Murărașu ș.a. La fel au procedat îngrijitorii edițiilor apărute în B.PT : 1955 (prefață de M. Sadoveanu), 1959, 1965 (cuvînt înainte de Tudor Arghezi), precum și T. Vîrgolici (1969), Gheorghe Tomozei (1974), Romul Munteanu (1975), Petru Creția (1978), George Munteanu (1980), Zoe Dumitrescu-Bușulenga (1980), Valeriu Dogariu (1980). Aceeași lectură a fost menținută și în ediția de *Opere alese*, apărută la Chișinău, în 1971, dar, se înțeledge, cu ortografia de acolo : *jiulji* (vol. I, pag. 146).

Întrucît edițiile recente preiau, în general, textele după Perpessicius, întîlnim și în altele, decît cele citate mai sus, lectura respectivă. Este cazul edițiilor bilingve datorate Veturiei Drăgănescu-Vericeanu (1974), lui Leon Leviţchi și Andrei Bantaș (1978), lui Traian Lăzărescu (1980), Roy Mac Gregor—Hastie (1980) Omar Lara (1980), Chirata Iorgoveanu (1981), Iuri Kojeivnikov (1981) Nicolae Malearciuc (1982) ș.a. Cele mai vechi preluări ale fonetismului *giulgi*, din ediția Maiorescu, par a fi, însă, cele din *Parnasul român* (Brașov, 1982, p. 88, 90).

Nicolae Iorga, care și-a dat și el seama de situația anormală a lui *giulgiu*, l-a transcris într-o manieră proprie, deosebită de a lui Maiorescu, *giulgiŭ*,

dar prin aceasta situaţia nu se schimbă ; cuvîntul are tot două silabe, cu deosebirea că, după indicaţiile grafice, ar trebui citit *gĭulgĭŭ*, ceea ce nu cred să fi fost în intenţia editorului ; nu este de presupus că Iorga ar fi asimilat cuvîntul derivatelor cu sufixul *ĭu* ; mai degrabă sînt înclinat să cred că el s-a lăsat influenţat de ortografia de dinainte de 1904, neacordîndu-i, lui *u*, decît o valoare grafică.

Aceeaşi transcriere apare, la Iorga, şi în poezia *Viaţa* (II, 108) unde cuvîntul se găseşte în rimă, cu *fulgi*, de unde rezulta că el pronunţa cuvîntul într-adevăr, *gĭulgĭ*, (într-o singură silabă !) :

Pînze moi în care se ţesură zile
Vederea şi somnul sărmanei copile,
Albe ca zăpada pe cînd cade-n *fulgi*,
Dar, cum sînt cusute, sînt bune de *giulgiŭ*

Numai o pagină mai departe, desprindem un exemplu, din aceeaşi poezie „Viaţa", în care *u* final reprezintă o realitate fonetică, întocmai ca în strofa de mai sus, din poezia lui Arghezi :

I-au pus flori pe frunte... Capul ei cel fin
Ce nobil transpare din *giulgiu* de in.

Transcrierea cuvîntului, în ediţia Iorga, trebuie să-şi aibă punctul de plecare, cu siguranţă, în ortografia anterioară anului 1904, cînd *u* nu avea decît valoare grafică ; editorul pronunţa, fără îndoială, *giulgi*, cum rezultă clar din cele două exemple din poezia *Viaţa*, deosebite doar prin faptul că în cel dintîi avem *ŭ* iar în al doilea *u*. Cu alte cuvinte, semnul pus deasupra acestei litere, în primul caz, ne indică o simplă tradiţie grafică, fără suport în vorbire, pe cînd *u*, lipsit de orice indicaţie suplimentară, ne lasă să înţelegem că valoarea lui nu este numai grafică şi cuvîntul, scris aşa, se pronunţă în două silabe.

Dacă în cazul lui *giulgi*, ediţia Maiorescu ne indică, o lectură adevărată, alteori ea ne pune în faţa unor deformări ale textului eminescian, care vor trece , multă vreme, neobservate, perpetuîndu-se de la editor la editor. Dintre erorile de natură aceasta vom semnala, mai întîi, înlocuirea perfectului simplu, al verbului *zice*, cu prezentul, în primul vers din strofa :

Şi *zise*-ncet : Încă de mic
Te cunoşteam pe tine,
Şi guraliv şi de nimic
Te-ai potrivi cu mine

şi, ca de atîtea ori, în alte împrejurări, lectura aceasta avea să fie reluată şi ea, de numeroşi editori de mai tîrziu, începînd cu fraţii Şaraga (1893), Matei Eminescu, Ioan Săndulescu, Ion Scurtu, ediţia de la Iaşi (1914),Mihail-Dragomirescu-Constanţa Marinescu, Gheorghe Adamescu, G. Murnu, Nicolae Iorga, V. Demetrius, M. Dragomirescu şi terminînd cu George Munteanu (1980).

În ediţia a doua Maiorescu (1885), versul ;

Coroana-i arde pare

a fost transcris în ortografia impusă de latiniști, cu articolul despărțit de substantiv, printr-un apostrof :

Coroan'a-i arde pare

și așa îl întîlnim și la Matei Eminescu, la Ioan Săndulescu, Ion Scurtu, Gh. Adamescu, E. Lovinescu, G. Murnu, G. Ibrăileanu, G. Călinescu, Ludovic Dauș.

Lecturile eronate se înmulțesc, de la ediție la ediție, și observăm, tot la Maiorescu, mai tîrziu, cum în versul :

El iar privind *de* săptămîni

cuvîntul subliniat a fost înlocuit prin *pe*, iar în :

Băiat *din* flori și de pripas,

din a fost înlocuit prin *de*.

În patru dintre cele cinci ediții Maiorescu, apărute în deceniul al treilea întîlnim o lectură necorespunzătoare și în strofa :

Nu caut vorbe pe ales,
Nu știu cum aș începe.
Deși vorbești *de* înțeles
Eu nu te pot pricepe,

unde cuvîntul subliniat s-a substituit, fără nici o motivare, lui *pe*, cum înțelege oricine.

În sfîrșit, în toate cele cinci edițiile Maiorescu apărute în deceniul al treilea (1920, 1922, 1922, 1924, 1927), pluralul *goluri*, din strofa :

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochiu spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din *goluri* a se naște

a fost înlocuit prin *golfuri*.

Atît lectura „Băiat *de* flori și de pripas", cît și :

Din *golfuri* a se naște

au fost preluate, de Gh. Adamescu, în *Luceafărul. Călin* (f.a.) p. 11 și, respectiv, 15.

Prima dintre ele se menține și la M. Dragomirescu—Constanța Marinescu (p. 22).

Răspîndită este și înlocuirea formei verbale *asameni*, prin *asemeni*, eventual prin *asămeni* (numai la Șaraga), din strofa :

Tu vrei un om să te socoți,
Cu ei să te *asameni* ?
Dar piară oamenii cu toți,
S-ar naște iarăși oameni,

pe care n-o întîlnim numai în cele cinci ediţii, din deceniul al treilea, ci şi în unele anterioare, în a VII-a (1895), p. 278, a VIII-a (1901, p. 226), de exemplu. Strofa de mai sus a fost supusă şi altor transformări, care provin din aceleaşi ediţii Maiorescu, dintre 1920—1927. Una dintre ele, semnalată încă în ediţiile lui Săndulescu şi întîlnită, apoi, la Adamescu (în *Luceafărul*, *Călin*) şi la George Murnu, mi se pare chiar mai gravă. Este vorba de înlocuirea timpului verbal din versul al treilea :

D'ar pieri oamenii cu toţi,

care nu întunecă numai contextual ci distruge şi ritmul.

În ediţia scoasă de Matei Eminescu (p. 201), în cele ale lui Săndulescu (p. 188 şi, respectiv, 207), precum şi în volumul I, citat deja, din *Opere alese*, publicate la Chişinău, în 1971, pag. 150, substantivul articulat *laţul* din strofa :

Cum vînătoru-ntinde-n cring,
La păsărele *laţul*,
Cînd ţi-oi întinde braţul stîng,
Să mă cuprinzi cu braţul,

a fost, înlocuit, din neatenţie, cu *lanţul*, şi, în felul acesta, tot contextul a fost tulburat, în înţelesul lui.

Spuneam, mai sus, că unele erori au fost înlăturate relativ repede, dar că altele s-au menţinut pînă aproape de vremea noastră, îngreuind înţelegerea textului. Aşa, spre exemplu primele două versuri din strofa :

Iar tu, Hyperion, rămîi
Ori unde ai apune,
Tu eşti din forma cea dintîi,
Eşti veşnică minune

e prezintă, pde-a lungul timpului, sub patru variante deosebite, dintre care aceasta de aici, impusă prin ediţiile Maiorescu, este cea mai răspîndită. Înţelesul ei nu este destul de clar; după cum se vede, între primele două versuri care ne interesează în discuţia de faţă, şi cele care urmează, legătura pare ruptă. Dificultatea aceasta a dat de gîndit şi altora, înaintea noastră, şi în „Almanachul..." vienez, de la 1883, ca şi în „Convorbiri literare" din 1 august, unde textul am văzut că este reprodus, după acesta, lipsesc amîndouă virgulele din primul vers, iar cea de la sfîrşitul versului al doilea a fost înlocuită cu trei puncte (...). Punctuaţia respectivă a fost menţinută întocmai şi în „Almanach literar ilustrat", din 1887, pagina 36, precum şi în ediţiile D. Mazilu (1937), pagina 111, Gr. Scorpan (1943), pagina 165, N. Şerban (1947), pagina 298, ca şi în altele două apărute, în 1950, în Editura de Stat prefaţate, una, de Mihai Beniuc (p. 185) şi, cealaltă, de N. Moraru, (p. 166). Celelalte două versuri, altele decît în ediţia Maiorescu se încheie cu un semn de întrebare nejustificat :

Cere-mi — cuvîntul meu de'ntăiu,
Să-ţi dau înţelepciune ?

Înțelesul strofei continuă să ne rămînă ascuns, în parte, și în cazul acesta.

O a treia lectură a versurilor în cauză ne-a dat-o Perpessicius, în ediţiile din 1958, 1960 și 1963 :

Iar tu, Hyperion rămîi
Oriunde ai apune...

și ea ni s-a părut, pentru moment, cea mai aceptabilă dintre toate, dar virgula plasată între subiect și predicat ne-a făcut să nu mai fim așa de siguri în presupunerea noastră, cu atît mai mult cu cît lectura respectivă n-a mai fost menținută și în ediția din 1964, ultima dintre cele alcătuite de Perpessicius și, din cauza aceasta, nu mai putem ști, cu siguranță, care va fi fost opțiunea lui definitivă.

În interpretarea de mai sus, cu o singură virgulă, plasată după pronumele *tu*, apar cele două versuri și în ediţiile Murărașu (1972, 1982).

Poate că ar trebui să ne dăm adeziunea pentru o ultimă variantă, pe care am întîlnit-o numai în ediția cu reproduceri după I. Andreescu, apărută la „Casa Școalelor", în anul 1943, în care virgula buclucașă este plasată la sfîrșitul primului vers :

Iar tu Hyperion rămîi,
Oriunde ai apune... (p. 145).

Pe lîngă unele deformări ale textului care se datorează, de multe ori, editorilor, *Luceafărul* lui Eminescu a fost umbrit, în cei o sută de ani, și de unele interpretări necorespunzătoare ale ortografiei timpului ori ale unor forme și fonetisme moldovenești, proprii exprimării poetului.

S-a înțeles, în general, că nu putem interveni în textul eminescian înlocuind pe *cîne*, cu *cîine*, pe *mîne*, cu *mîine* ori pe *sară*, cu *seară*, deși în unele ediții s-a întîmplat și lucrul acesta, chiar în unele alcătuite de moldoveni (Iorga, Șerban)[2]. S-a înțeles, de asemenea, că Eminescu, întocmai ca George Coșbuc, mai tîrziu, n-a folosit decît fonetismul *soarte* și niciodată *soartă*, după cum s-a înțeles, iarăși, că pluralele de tipul *braţă*, *cară*, *hotară*, *izvoară*, *popoară* etc., erau, de cele mai multe ori, preferate de poet. De aceea surprinde, pînă la un punct, atitudinea lui O. Densusianu, față de *braţă*, după cum surprinde și preferința pe care o manifestă, pentru această formă, esteticianul M. Dragomirescu, considerînd că are valoare „poetică" superioară formei literare. A fost, în sfîrșit, subliniată valoarea deosebită a variantelor moldovenești *băiet*, *împrăștiet*, *învăpăiet*, *mîngîiet*, *mlădiet*, *spăriet*, *tăiet*, *tămîiet*, *zgîrîiet*, care contribuie la crearea unei atmosfere de intimitate, și, pînă la un punct, au fost acceptate și variantele fonetice *hrăpăreț*, *pizmătăreț*, *vorbăreț*, întîlnite, în mod curent, și în scrisul lui Sadoveanu. Dar, și în acest caz, au fost editori care au sacrificat ritmul dînd preferință variantelor *hrăpăreț*, *pismătăreț*, *vorbăreț*.

---

[2] Observ, totuși, că, în ultima vreme, în textul românesc din ediţiile bilingve datorate lui Traian Lăzărescu (p. 206), Roy Mac Gregor-Hastie (156), Omar Lara (256), Iuri Kojevnikov (178) apare *mîinile*, în loc de *mînile* cum a scris Eminescu.

În cunoscuta strofă din *Împărat si proletar*,

O ! aduceţi potopul, destul voi *asteptarăţi*
Ca să vedeţi ce bine prin bine o să ias'—
Nimic ! Locul hienei îl luă cel *vorbareţ*,
Locul cruzimii vechie cel lin şi *pizmătareţ*
Formele se schimbară, dar răul a rămas,

unde cuvintele respective apar în rimă, cu verbul *aşteptărăţi*, şi, prin urmare, îşi au justificarea lor, au suferit o schimbare de accent încă în prima ediţie Maiorescu, în decembrie 1883. O asemenea schimbare, însă, modifică întreaga structură a strofei şi distruge rima. În a doua ediţie Maiorescu (1885), s-a revenit la variantele iniţiale (*pizmătăreţ, vorbăreţ* !) dar nu în mod definitiv fiindcă, după primul război mondial, în cele cinci ediţii Maiorescu, dintre anii 1920—1927, eroarea de la 1883 a fost reluată, întocmai ca în ediţia lui Octav Minar (1927). Ea se întîlneşte, de asemenea, şi într-o ediţie mai veche, fără indicaţia anului de apariţie, din BPT.

Cine nu-şi dă seama de valoarea unor fonetisme sau forme speciale riscă să accepte o serie de modificări, în textul eminescian, care nu pot fi decît păgubitoare poeziei. Iată, doar, două, oarecum deosebite. În poezia *Departe sunt de tine* şi, apoi, în *Pe un album*, în versurile :

Să uit cum dup'o clipă din braţele-mi te-ai *smult*...
Voi fi bătrîn şi singur, vei fi murit demult !

şi respectiv, în :

Şi eu intrai, mă vezi rărindu-mi pasul,
Un vers încerc cu pana mea incultă,
Pe masa ta aşez o foaie *smultă*
Ce, de cînd e, nici n-a văzut Parnasul,

vedem cum Eminescu preferă, pentru a găsi o rimă potrivită adverbului *demult*, în primul caz, şi adjectivului *incult(ă)*, în al doilea, o variantă regională a participiului verbului *smulge*, întocmai cum, în *Luceafărul*, tot din nevoi de versificaţie, recurge la femininul *distrasă*, în locul literarului *distrată* :

Ea-l asculta pe copilaş,
Uimită şi *distrasă*,
Şi ruşinos şi drăgălaş
Mai nu vrea, mai se lasă.

Aici nu se mai poate interveni, în text, făcînd loc formei literare, cum s-a întîmplat în unele ediţii Maiorescu, începînd, iarăşi, cu cea din 1883, cu cea de a VI-a (1892), a VII-a (1895) şi a VIII-a (1901), ori cu cele cinci din deceniul al treilea, în primul caz, şi cu ediţia a IV-a „liliput" a *Luceafărului* (1936) ori cu cea apărută la „Junimea", din Iaşi, în anul 1974, îngrijită de Constantin Ciopraga, în al doilea. Traian Lăzărescu, în *Carmina* (1980), pagina 226, şi Roy Mac Gregor-Hastie (1980), pag. 174, au preluat şi ei pe *distrată*, în locul lui *distrasă*. La Traian Lăzărescu am mai notat *fereştii* (în loc de *ferestii, ferestei* !), precum şi

Te-ai *potrivit* cu mine
Dă *orizont* nemărginit (ca Murnu, M. Dragomirescu și N. Șerban, mai înainte),

Din urmă *moarte-l* paște.

Am pomenit de ediția a IV-a „liliput" în care greșelile de imprimare sînt mult mai numeroase. Unele dintre ele nemaiîntîlnite în alte părți :

Din umbra *falnicilor* bolți
La pasul și-l îndreaptă (pag. 6) (= Ea)
O ești frumos cum *numai'n* vis
Un demon se arată (20)
Și-i *zice*-ncet : încă de mic
Te *cunoaștem* pe tine (42)
Și *cît* de mii de ani treceau (= căi)
În tot atîtea clipe (48)
Vrei poate-n *fapta* să arăți
Dreptatea și tărie ?

Ca și în cazul schimbării accentului din *pizmătăreț*, *vorbăreț*, de care a fost vorba mai sus, în ediția a doua Maiorescu (1885) a fost restabilită lectura cea justă a participiului respectiv. Regionalismul *smult* se întîlnește, mai tîrziu, și în poezia lui George Coșbuc (v. „Viața literară" din 9 aprilie 1906, pag. 1, col 3, în rima : *smult*-a — *oculta*. Cf. și volumul *Valuri alinate* p. 100 și *Odisseia* I, pag. 253, de unde iau exemplul de mai jos) :

Cuminte-a spus regina vorbe-n lege
Și bunu-i sfat din suflet mi l-a *smult* !
Dar toate-aceste-atîrn-acum de rege
Și-aș vrea și-al său cuvînt să i-l ascult.
A zis deci Alcinou : Dar se-nțelege !
Precum sînt viu și rege-acestui mult
Popor, feac, așa va fi vezi bine !,

după cum ne întîmpină și în traducerea *Infernului* lui Dante, făcută de Eta Boieriu (*Divina Comedie*, București, 1965, p. 19) :

Domniță a virtuții, tu, prin care
se înalță omul mai presus și-i *smult*
din cerul lunii ce se învîrte arare,
mi-e atît de drag porunca ta s-ascult,
că și cu alta de pe-acum mă învoi.

Mai convingătoare ni se pare apariția, repetată, a cuvîntului în poezia lui B. Fundoianu, atît în rimă cît și în interiorul versului :

Clipele de mult, de mult,
Tînără fecioară,
Clipele de mult, de mult
S-au pierdut, s-au *smult* (*Poezii* II, 1983, BPT, p.47).

Veneau cu ochii vineţi şi supţi de drumul mult ;
Veneau cu ochii ţintă înspre apus — şi *smult*
Din creier, gonea gîndul prin dealuri şi păduri(II. 137).

Plutea pe ape-n batere de vîslă...
Un cînt de mort. Privirea-mi lopăta...
Cuvîntul *smult* gîtlejului murea
Împăturit în aerul de pîslă (II, 198).

Varianta respectivă se întîlneşte şi în proză, unde nu mai este condiţionată de rimă, ca în poezie. Am întîlnit-o, mai întîi, în *Piatra teiului* a lui A. Russo, tălmăcită de M. Sadoveanu (Bucureşti, „Minerva“ 1915, pag, 40) : „Apoi, cînd te-i sui pe Ceahlău, ai să vezi dumneata singur de und. a fost *smultă*, de altă mînă, nu de a mea“. Iată un alt exemplu din literatura lui Ionel Teodoreanu, scriitor care nu cultivă regionalismul ardelenesc, ci, dimpotrivă, el se caracterizează printr-o accentuată preferinţă pentru neologism : „Că vegheau mereu sergenţii cu ochi de balaur, răsturnînd coşul cu frumoasele pămîntului oriunde-l întîlneau (aşa era porunca) prinzînd apoi ţiganca despuiată, plînsă, *smultă*, îmbrîncită, întemniţînd-o ca pe un făcător de rele“ (*Masa umbrelor, Întoacerea în timp*, 1957, p. 117).

Înlocuirea lui *smult*, cu *smuls*, nu este în contradicţie numai cu consstrucţia poetică eminesciană ori cu relativa ei răspîndire în limba noastră literară, ci şi cu altceva. Din ea a luat naştere un derivat substantival deosebit de expresiv, *smultură*, care ne face dovada că, altă dată, participiul acesta era mai răspîndit şi, foarte popular ; era singurul în stare să reprezinte categoria respectivă, din moment ce n-am avut, şi nu avem, şi un derivat asemănător de la celălalt participiu ; dacă nimeni n-a spus şi nu spune *smulsură*, celălalt derivat substantival (de la *smult*), este prezent nu numai în vorbire ci şi în scris, ca în următorul exemplu din *Purgatoriul*. XXXII. p. 269—270 (traducerea lui George Coşbuc) :

Iar ce-a rămas, ca piru-ntr-o bogată
cîmpie, — astfel de-a penelor *smultură*,
deşi-n intenţie bună şi curată,

(s-a fost acoperit şi-a stat sub zgură,)
şi-oişte şi roţi, în timp mai scurt de ce-i
în stare-un „vai“ să zboare dintr-o gură.

Cu toate înlăturările unor lecturi necorespunzătoare, cu toate adaptările care s-au făcut la ortografia actuală, nu s-ar putea spune că am ajuns la o formă ideală a textului. Dacă este să transpunem totul în ortografia de astăzi, nu mai are rost să menţinem pe *vecinic*, *vecinicie*, pe *chaos* şi pe *chit meric*, cînd toată lumea pronunţă *veşnic*, *veşnicie*, *haos*, *himeric*. Un început am avea în modul cum au procedat N. Iorga, E. Lovinescu, V. Demetrius, M. Dragomirescu, D. Mazilu, N. Şerban care transcriu, peste tot, *veşnic*, *veşnicie*. Alţi editori, printre care Ion Scurtu, Gr. Scorpan ş.a. lasă să alterneze *veşnic*, cu *vecinic* şi *veşnicie*, cu *vecinicie*. Observaţii asemănătoare se pot face şi în legătură cu *chaos-haos*, *chimeric-himeric*. Poate ar trebui chiar să proce-

dăm la înlocuirea lui *sunt*, cu *sînt*, cum au procedat, de fapt, G. Ibrăileanu, N. Iorga, D. Mazilu și alții, nu numai din cauză că forma cu *u* este în inferioritate, chiar astăzi, față de varianta în *î*, ori din aceea că ortografia actuală admite pe *sînt*, nu și pe *sunt*, ci și din motivul că forma verbală în discuție apare deseori în rimă (cu *pămînt*, cu *sfînt*, și cu *vînt*). Într-adevăr, în afară de strofa :

De aceea zilele îmi *sînt*
Pustii ca niște stepe ;
Dar nopțile-s de-un farmec *sfînt*
Ce nu-l mai pot pricepe,

din *Luceafărul*, mai putem aduce alte probe, din *Scrisoarea I* :

Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce *sînt*
Într-un mod fatal legate de o mînă de *pămînt*,

din *Strigoii* :

Pe pieptul moartei luce de pietre scumpă salbă
Și păru-i de-aur curge din raclă la *pămînt*,
Căzuți în cap sînt ochii. C-un zîmbet trist și *sfînt*
Pe buzele lipite ce vinete îi *sînt*,

din *Scrisoarea V-a* :

Cu zîmbiri de curtezană și cu ochi bisericoși,
S-ar preface că pricepe. Măgulite toate *sînt*
De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe *pămînt*,

din *Despărțire* :

Și cînd se va întoarce pămîntul în *pămînt*,
Au cine o să știe de unde-s, cine *sînt* ?

Unii editori, deși înclină spre menținerea lui *sunt*, pe motivul că așa se transcria verbul în timpul lui Eminescu, acceptă și pe *sînt*, la sfîrșitul versurilor, ca în exemplele de mai sus. Alții, în schimb, și este cazul lui Constantin Botez, în primul rînd, mențin, în toate cazurile, varianta cu *u*.

Am pomenit, mai sus, de faptul că fonetismele moldovenești de tipul *băiet, întîrziet, mîngîiet* contribuie la crearea unei atmosfere de intimitate, despre care mi-a vorbit, la un moment dat, și Sadoveanu, referindu-se la propria-i operă.

Dacă ar fi să încercăm o demonstrație, în sprijinul afirmației respective, ar fi interesant de comparat scena din *Călin*, în care e vorba de întîlnirea tatălui cu copilul :

Bună vreme, măi *băiete* ! — Mulțumim, voinic străin !
Cum te chiamă, măi *copile* ! Ca pe tatău-meu — Călin,

cu strofa din *Luceafărul*, în care același substantiv, de data aceasta în forma oficializată, și artificializată, ne duce cu gîndul cu totul în altă parte :

Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesei rochii,
Băiat din flori şi de pripas,
Dar îndrăzneţ cu ochii.

Pe cît e una de plină de o atmosferă aproape serafică, în care vorbele, se vede, curg parcă dintr-o mare căldură interioară, pe atît e distantă şi îndoielnică, ostentativ rece, cealaltă.

Şi mai concludent, pentru atmosfera de intimitate pe care este capabil s-o creeze cuvîntul nostru pare a fi începutul poeziei postume *Fiind băiet păduri cutreieram* :

Fiind *băiet* păduri cutreieram
Şi mă culcam ades lîngă izvor,
Iar braţul drept sub cap eu mi-l puneam
S-aud cum apa sună-ncetişor :
Un freamăt lin trecea din ram în ram
Şi un miros venea adormitor.
Astfel ades eu nopţi întregi am mas,
Blînd îngînat de-al valurilor glas
(*Opere* IV, 1952, p. 354).

Cu toate că în „*Almanachul*"... vienez avem *oră*, în strofa :

Reia-mi al nemuririi nimb
Şi focul din privire,
Şi pentru toate dă-mi în schimb
O *oră* de iubire...

şi varianta aceasta este singura admisă, de normele noastre ortografice, pentru sinonimul lui *ceas*, ca unitate de măsură a timpului, foarte mulţi editori s-au declarat de acord cu varianta *oară*, care, de fapt, însemnează altceva ; întîia *oară* nu-i întîiul ceas (al zilei, să zicem), ci prima *dată*. Este vorba de două cuvinte distincte nu numai sub aspectul înţelesului ci şi sub cel al formării pluralului : „aştept de două *ore*", dar „nu pot veni de mai multe *ori*".

Ca în cazul lui *oră*, trebuie să fim atenţi şi la ortografierea altor cuvinte, fiindcă, în funcţie de aceasta, ele pot avea o silabă mai mult (sau mai puţin) şi, de obicei, numai una dintre variante corespunde intenţiilor poetului, atita vreme cît nu este vorba de cuvinte cu pronunţare dublă, cum este, printre altele, cazul substantivului *viaţă*.

Interesează prea puţin faptul dacă un editor sau altul s-a declarat de acord cu lectura :

Luceşti *fără de* viaţă,

iar altul preferă varianta :

Luceşti *făr'de* viaţă

din strofa :

Străin la vorbă şi la port
Luceşti fără de viaţă

Căci eu sînt vie tu eşti mort
Şi ochiul tău mă-nghiaţă,

pentru motivul că acest cuvînt poate avea, şi are, într-adevăr, atît în limbă, în general, cît şi în poezia lui Eminescu, cînd două silabe (via-ţă), ca în versul de mai jos, din poezia *Mortua est* :

O, moartea-i un haos, o mare de stele,
Cînd *viaţa*-i o baltă de vise rebele,

cînd trei (vi-a-ţa), ca în sonetul cunoscut :

S-a strins *vi-a-ţa* falnicei Veneţii.

Alta este situaţia prepoziţiei *deasupra*, pe care o găsim transcrisă în trei forme diferite, în strofa :

Şi *de-asupra* mea rămîi
Durerea mea de-o curmă,
Căci eşti iubirea mea dintîi
Şi visul meu din urmă.

Am transcris varianta din „Almanachul"... de la 1883, preluată de Gh. Adamescu, de Ludovic Dauş, de editorul de la „Casa Şcoalelor" (1943) etc. Alţi editori (Şaraga, Săndulescu, Iorga, Maiorescu, Dragomirescu ş.a.) au preferat varianta *deasupra*, care are tot numai trei silabe, ca şi cealaltă şi, prin urmare nu realizează, nici ea, ritmul dorit.

Cei mai numeroşi sînt cei care au recurs la o transcriere convenţională, care permite pronunţarea în patru silabe a cuvîntului (Scurtu, ediţia de la Iaşi, 1914, Dragomirescu-Constanţa Marinescu, Minar, Murnu, Ibrăileanu, Mazilu, I. Creţu ş.a.) Toţi aceştia au putut pleca de la textul din „Familia" primul în care găsim această transcriere :

Şi *de asupra* mea rămîi.

După modelul prepoziţiei acesteia (*de asupra* !), s-a ajuns să se scrie, încă din „Almanachul vienez" :

Un cer de stele *de desupt*,

ca şi cum ar exista un cuvînt independent *desupt*. Editorii, numeroşi, şi-au închipuit că în felul acesta pot atrage mai uşor atenţia cititorilor asupra modului în care se realizează lectura corespunzătoare a versului.

Într-o situaţie apropiată de cea a substantivului *viaţă* se găseşte şi pronumele *care*, prezent în trei variante în scrisul lui Eminescu. Într-adevăr, pe lîngă formele obişnuite din limba literară : *care* (două silabe) şi *cari* (o singură silabă), Eminescu mai are un *cari* (cu două silabe), formă moldovenească, cu *e* final trecut la *i* ca în *bini*, „să vii pe la *mini*" etc., întîlnit nu numai în versurile :

Poţi răspunde la-ntrebarea ce pătrunde-a noastră fire,
La enigmele din *cari* ne simţim a fi compuşi ?

ci şi în *Luceafărul* :

Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne şi minuni
Cari n-au chip şi nume
(„Almanachul..." 1883, p. 54).

Vorbind despre o variantă uitată, a *Luceafărului*, publicată în „Almanach literar ilustrat", 1887 (v. „Cronica" din 1 aprilie 1983, p. 4), arătam cum adjectivul, plural, *recile*, din strofa :

Şi pas cu pas pe urma ei
Alunecă-n odaie,
Ţesînd cu *recile*-i scîntei
O mreajă de văpaie,

a apărut acolo într-o formă singulară, *recele*. Această lectură revine şi în două dintre ediţiile Maiorescu, din deceniul al treilea, şi anume în cele din anii 1922 şi, respectiv, 1927 (p. 228). În perioada respectivă au apărut cinci ediţii Maiorescu, dintre care patru au exact acelaşi număr de pagini şi o literă care se aseamănă pînă la identitate (v. articolul *Poezia lui Eminescu în ultimele ediţii Maiorescu*, în „Cronica" din 14. I. 1983, p. 1, 3). Lectura de care ne ocupăm ne ajută să deosebim, între ele, ediţiile pomenite, care, după ce sînt atît de apropiate, una de alta, sînt şi nedatate.

Ideea de a păstra textul aşa cum ni s-a transmis prin cele dintîi ediţii ale poetului, şi de a nu interveni cu modificări, a făcut să ajungă, pînă la noi, unele variante grafice care nu au suport real în limbă şi, ca urmare, ele nici n-au prea fost acceptate de majoritatea editorilor. Este cazul adverbului *dedesupt*, care apare, în unele ediţii (Maiorescu, Săndulescu, Scurtu—Iaşi, 1914 —·, Gh. Bogdan-Duică, Const, Botez, „Casa Şcoalelor", Şerban etc), transcris *de desupt*, de care am pomenit mai sus, ca şi cum am avea ori am avut un cuvînt independent *desupt*.

Alta este situaţia celuilalt adverb, care interesează discuţia noastră, *totdeuna*, transcris în „Almanachul..." vienez *tot de una*. De data această ne găsim în faţa unei variante, care se vede că e preferată, încă, faţă de forma literară, *totdeauna*, de vreme ce mulţi editori (Gh. Bogdan-Duică, Const. Botez, Perpessicius, Vîrgolici, Tomozei, ediţia româno-rusă apărută la Chişinău, în 1974, Murărăşu, Creţea etc.) o menţin în strofa cunoscută, iar unii cărturari, din secolul trecut, printre care Aron Densuşianu, recurgeau la ea în mod obişnuit :

Ce voi ? Aş vrea să nu mai stai
Pe gînduri *totdeuna*,
Să rîzi mai bine şi să-mi dai
O gură, numai una.

Ea apare şi în *Rugăciunea unui dac*, cum se vede din fotocopia, după un manuscris, reprodusă în „Convorbiri literare" 1939, p. 798 :

Nu era *azi*, nici *mâne*, noici *ieri*, nici *totdeuna*,
Căci unul erau toate şi totul era una.

Trebuie corectată lectura lui M. Dragomirescu :

Şi mîndră *bat-o* focul,

luată, foarte probabil, dintr-un manuscris anterior, din moment ce poetul a optat pentru „*arz-o focul*", după cum nu putem fi de acord cu G. Murnu, N. Iorga, cu M. Dragomirescu, cu editorul de la Buzău, cu N. Şerban şi cu Traian Lăzărescu, care au înlocuit pe *orizon*, cu *orizont*, în strofa

Dar un luceafăr răsărit
Din liniştea uitării
Dă *orizon* nemărginit
Singurătăţii mării.

Împotriva opţiunii de mai sus (*bat-o focul*), din ediţia 1937 a lui M. Dragomirescu, observăm că în ediţia anterioară, scoasă împreună cu Constanţa Marinescu, a fost menţinută lectura generalizată („*arz-o focul*", p. 22).

În privinţa lui *orizont*, însă, avem şi acolo varianta aceasta, cu *-t* final (p. 24), a cărei origine trebuie căutată, probabil, în „Familia" din mai 1884 (p. 223).

Într-o ediţie mai puţin cunoscută (*Poezii*. Ediţie completă I : Elegii şi ode, poeme epice, Bucureşti, f.a., Editura „Eminescu" S.A., Editură şi Librărie, Strada Parlamentului nr. 2[3]), am notat, de asemenea, o seamă de erori, printre care :

Ea îl privea cu un surîs,
El tremura-n oglindă.
Căci urma adînc în vis
De suflet să se prindă. (p. 92)
Nu caut vorbe pe ales,
Nici *nu* ştiu cum aş începe (95)
Ce voi ? Aş vrea *numai să stai*
Pe gînduri totdeauna (96)
Îţi dau catarg lîngă catarg
Oştiri spre a străbate
Pămîntu-n lung şi marea-n larg,
Doar moartea, nu se poate...(100)
Căci este *sară*-n asfinţit (100)

Lectura din urmă este frecventă, vreau să spun că o întîlnim în multe alte ediţii, cum ar fi Maiorescu, (II, VI, VII, VIII, 1920, 1922, 1922, 1924, 1927), Şaraga, Săndulescu, Scurtu, Adamescu, G. Murnu, Lovinescu, N. Iorga, M. Dragomirescu.

Înainte de a încheia, aş dori să mai întîrziem, puţin, asupra ediţiei Murnu (1929), citată de cîteva ori, mai sus, pentru unele lecturi îndoielnice.

Vom, sublinia mai întîi, faptul că versul :

Pe negre viţele-i de păr

[3] Pe coperta exterioară : „În depozit la Editura „Cartea Noastră", Str. Brezoianu, 27" !

din „Almanachul..." vienez, avea să fie modificat, în ediţia Maiorescu, unde citim :

Pe viţele-i negre de păr

şi că cele două variante alternează, în numeroasele retipăriri de mai tîrziu.

În ediţia Murnu, el capătă o formă singulară, nemaireluată de altcineva :

Pe negrele-i şuviţi de păr,

despre care nu pot spune, pentru moment, dacă se bazează pe vreun manuscris al poetului ori se datoreşte numai „libertăţii" de interpretare a editorului.

Alte intervenţii, nepotrivite, în textul eminescian, mai avem în versurile :

Pămînt în lung şi *marea în* larg
Căci este *seară-n* asfinţit

(cu cîte două greşeli în fiecare).

Un procedeu prin care Murnu se singularizează de aproape toţi editorii este marcarea accentului la o serie de forme verbale şi la adverbele *abià*, *acù*, la care trebuie adăugată şi conjuncţia *deşì*.

Unele dintre cuvintele în discuţie sînt „accentuate"şi în alte ediţii, dar nu cu aceeaşi regularitate ca în ediţia Murnu. Mă gîndesc la broşura apărută, în colecţia „Pagini alese", sub îngrijirea lui Gh. Adamescu, cu titlul *Luceafărul. Călin* (fără indicarea anului apariţiei!) în care, pe lîngă preluarea aproape a tuturor nepotrivirilor semnalate mai sus, la care se mai adaugă, însă, şi altele, am notat şi formele accentuate : *aprindeà* (p. 7), *arătà* (12), *aruncà* (7), *ascultà* (7, 13), *auzì* (9), *cufundà* (7), *erà* (5), *fugì* (14), *mìnià* (12), *murì* (16), *păreà* (7, 14), *pornì* (14), *pierì* (16), *priveà* (5, 6), *rămîneà* (q14), *răsărì* (6), *răzimà* (6), *rotì* (9), *trebuì* (9), *tremurà* (6), *trecù* (8), *urmà* (6), *văzù* (14), *vedeà* (17), *veneà* (9), plus monosilabicul *vreà* (10, 12, 13) al cărui accent este de prisos.

Şi la Murnu forma verbală *vreà* apare accentuată, ceea ce înseamnă că editorii respectivi au generalizat folosirea accentului fără să se gîndească, prea mult, la o asemenea nepotrivire. Un semn de întrebare ridică şi accentuarea conjuncţiei *deşì*, pe care n-o întîlnim, în toată limba, decît sub formă aceasta. Este adevărat că, în vorbirea neîngrijită şi, probabil, şi în unele graiuri, mai întîlnim şi pronunţarea *déşĭ*. Să se fi gîndit Adamescu şi Murnu la evitarea acesteia ?

Murnu mai are, în plus, faţă de Adamescu, alte acîteva exemple : *alùnecă*, *arìpe*, *făcùi*, *venìi* (numai într-un exemplu din două !), precum şi *colò*[4] şi *dèmon*. Apare, nejustificat, pe forma de plural a substantivului *tei*, dar lipseşte de pe *ocean* care trebuie pronunţat în trei silabe : *o-ce-an*. Aşa cum *venìi*, poartă accentul numai într-un singur caz, din două, tot aşa se întîmplă şi cu *acu*, din versul :

Ei Cătălin, acu-i acù

[4] Întîlnit şi la Iorga (1932, II, 39).

și situația este absolut aceeași la Adamescu. La Iorga, în schimb, accentuarea este dublă : *acù-i acù.*

Această „inovație" nu poate fi pusă nici pe seama lui Murnu nici pe a lui Adamescu deoarece situația este absolut identică în „Almanach Literar și Artistic", 1887, pagina 32, în care notarea accentului, fără să fie generală, este mai frecventă decît în ediția Iorga, spre exemplu ; o întîlnim și în exemple care nu apar la Murnu și la Adamescu : *iubì* (33), *potrivì* (33), *știi* (34).

În afară de *colò*, menționat mai sus, și în afara acestui adverb (dublu l), în ediția Iorga nu mai întîlnim decît un singur cuvînt cu accentul marcat grafic. Este vorba de interjecția *mări* din versul :

Da ce vrei, *mări* Cătălin !

Editorul a vrut să evite confuzia dintre acest cuvînt și pluralul substantivului *mare*, care se întîlnește de 3 ori în *Luceafărul* :

Privea în zare cum pe *mări*
Răsare și străluce,
Cum, izvorînd, îl înconjor,
Ca niște *mări*, de-a-notul...
Dar nu mai cade ca-n trecut
În *mări* din tot înaltul.

Murnu este primul editor care indică pronunțarea dintr-un cuvînt rar, care îl punea în derută pe Ov. Densusianu :

Din negrul giulgi se desfășor
Marmòreele brață,

fapt preluat, mai tîrziu, de Murărașu, în edițiile lui.

În-sfîrșit, așa cum nu putem fi de acord cu cei care au „muntenizat", textele eminesciene, scriind *mînile*, în loc de *mînile*, *seară*, în loc de *sară*, *genuchi*, în loc de *genunchi*, tot așa nu putem accepta moldovenizarea lor încercată de N. Iorga, în cele două ediții ale sale. E suficient, cred, că ne gîndim că marele cărturar înlocuiește, în mod frecvent, formele scurte ale pronumelui *ne, le,* prin *ni, li* :

Averea să *li* aperi, mărirea și-a lor bine
(*Împărat și proletar*, I, 34) ;
Dulci-s ochii umbrei tale, nu *li* fie de deochi
(*Călin*, I, 58)
Coroanele în fugă *li* fulgeră pe frunți
(*Strigoii*, I, 77)
Braț de braț, pășesc alături...*Li* stă bine laolaltă
(*Scrisoarea a IV-a*, II, 26) ;
Căci azi *li* semeni tuturor
(*Pe lîngă plopii fără soț*, II, 76) ;
Turmele-l urc', stele *li* scapără-n cale
(*Sara pe deal*, II, 100) ;

Ce-un secol *ni* zice, ceilalţi o dezic
(*Mortua est*, I, 5);
Şi cînd inima *ni* creşte de un dor, de-o dulce jele
(*Călin*, I, 58);
Şi din contra, cea aievea *ni* părea cu neputinţă
(*Scrisoarea a II-a*, II, 12);
Să *ni* dai un semn şi nouă de mila măriei tale
(*Scrisoarea a III-a*, II, 17)
Ni fac legi şi *ni* pun biruri, *ni* vorbesc fiolzofie
(*Ibid.*, 22 II);
În auz *ni* sună multe
(*Glossa*, II, 53).

Pe o scară mult mai mică se poate vorbi şi despre unele încercări de ardelinizare", cel puţin în perioada de început a receptării poeziei lui Eminescu în provinciile de peste munţi. Într-o antologie necunoscută autorilor *Bibliografiei Mihai Eminescu* (*Parnasul român*, Braşov, 1892), în care au fost incluse şi patru poezii ale lui Eminescu, printre care şi *Luceafărul*, substantivul articulat *pasul* a fost ortografiat în manieră ardelenească :

Din umbra falnicilor bolţi
Ea *paşul* şi-l îndreaptă (p. 86),

după cum persoana întîi a prezentului indicativ al verbului *a fi* a căpătat aspect latinizant. :

O vin', odorul meu nespus,
Şi lumea ta o lasă ;
Eu *sum* luceafărul de sus,
Iar tu să-mi fi mireasă (p. 90)

Am trecut în revistă o serie de lecturi necorespunzătoare, strecurate, de-a lungul timpului, în textul *Luceafărului*, fără să mergem spre epuizarea lor. Ele sînt mai numeroase, atît de numeroase încît se poate afirma că nu este vers, în întrega poezie, care să nu dea de gîndit viitorilor editori, interesaţi să pună la dispoziţia cititorilor lor un text eliberat de orice intervenţie din afară, cît mai apropiat de ceea ce Eminescu însuşi ne-ar fi dat, dacă împrejurările de tot felul i-ar fi îngăduit lucrul acesta.

LE POEME „LUCEAFĂRUL" („HYPÉRION") D'EMINESCU ET SES ÉDITEURS

Le poème „Luceafărul" („Hypérion"), considéré comme la création la plus caractéristique d'Eminescu a paru, en avril 1883, dans „Almanachul Societăţii Academice Social Literare «România Jună»" („L'Almanach de la Société Académique Sociale et Littéraire «La Roumanie Jeune» de Vienne (p. 39—58). Le mois d'août, de la même année, il a été reproduit dans „Convorbiri literare" („Entretiens littéraires") (p. 169—178) et, en décembre, dans la première édition Maiorescu (p. 277—300). Aucune de ces variantes n'a été surveillée, à sa parution, par le poète. En outre, le texte reproduit par Maiorescu diffère sensiblement de celui de „L'Almanach ..." viennois, repris dans „Entretiens ..." et personne ne sait à qui l'on doit la modification du texte,

au poète lui-même ou à Maiorescu. Dans chacune des variantes on a pu trouver des fautes d'imprimerie qui, en l'absence du manuscrit original, ont provoqué des discussions et ont donné prise à diverses interprétations.

Durant cette centaine d'anneés, d'autres fautes, la plupart dues aux imprimeurs, se sont ajoutées aux fautes initiales ; mais à part celles-ci, il y en a quelques-unes qui ne peuvent être attribueés qu'aux divers éditeurs du poème. Il n'existe presque édition où il n'y ait de telles „innovations" que nous avons étudiées et discutées dans le présent article. Beaucoup d'entre elles ont été à la longue corrigées, mais on n'a pas pu arriver partout à un consensus unanime et les avis continuent à être partagés tant en ce qui concerne l'emploi des phonetismes *chaos—haos* ; *chimeric—himeric* ; *vecinic—veşnic*, qui ne sont conditionnés que par les normes orthographiques différentes d'une époque à une autre, qu'en ce qui concerne des formes comme *braţă—braţe* ; *sunt—sînt*, demandeés souvent par des nécessités de versification, plus précisément de rime : *faţă* (dans le cas de *braţă*) ou *pămînt, sfînt, vînt* (dans le cas de *sînt*). Il y a aussi des questions épineuses comme l'interprétation qu'on doit donner à certains vers qui restent encore controversés et celle qui se rapporte à l'option pour l'un des deux textes du poème : celui publié dans „L'Almanach ..." et dans „Entretiens ..." ou celui de l'édition Maiorescu.

Scanned with OKEN Scanner

„LUMEA-N SINE" SAU DESPRE FANTASTICUL EMINESCIAN

DE

STĂNUȚA CREȚU

Proza lui Eminescu * rămîne singulară în epocă, și în întreaga noastră literatură fantastică de pînă la Mircea Eliade, pentru că ea este emanația unei minți cu adevărat deschise spre misterul naturii (universului) și al omului, a unui spirit capabil să viseze pe dimensiunea fabuloasă a gîndului. Adunînd în sinteza ei atîtea elemente culese, printr-o motivație determinată, adînc personală, ori dintr-un temei poetic, din aria filosofiei sau din gîndirea populară arhaică, proza eminesciană își are personalitatea ei de netăgăduit, mai ales o dinamică a energiilor și a dorințelor, impusă de o subiectivitate romantică, aparte, pe care o frămîntă patosul infinitului, nostalgia totalității unite cu jubilația gravă a imaginației repuse în drepturile ei ontologice.

Proza reprezintă, în creația eminesciană, o etapă în procesul de modelare a unității ei interioare, de esență, ea a însemnat intuirea și acceptarea fantasticului legat intim de cîteva dimensiuni fundamentale ale întregii opere : propensiunea spre cosmic și spre durata metaindividuală, mister al vieții interioare, „magie" a imaginarului. A transcende efemerul, a vedea lămurit ceea ce e etern, a întregi lumea printr-un suprareal ce-i dă sens este mișcarea adîncă a spiritului eminescian. De aceea și principalele scrieri fantastice ale poetului, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlà*, *Ioan Vestimie* au în miezul lor o aventură inițiatică, revelatoare.

Există și pagini în care ținuta e oarecum abstractă, mai aproape de dezbaterea filosofică, ca în crochiurile *Archaeus* și *Umbra mea*, dar în nuvelele sale Eminescu a găsit în fantastic o cale spre literaturitate, spre o anume luare în posesie a unor forțe latente în textul ca *text*. Că el a văzut în fantastic o retorică a misterului, formă care închide cu necesitate dimensiunea de mister, o dovedesc traducerile, exercițiile din vremea studiilor vieneze (cînd romantismul în floare cultiva o atmosferă apăsat fantastică) și ecourile lor în nuvelele propriu-zise. Iată o mărturie într-un manuscript eminescian : „Cînd eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere. Îmblam adesea ziua pe uliți, stînd numai pe ici, pe colo la cîte-un anticvar și răscolindu-i vechiturile ; luam din cărțile lui tot ce-mi părea mai bizar și mai fantastic și, venind apoi acasă, citeam și transcriam într-un caiet numit fragmentarium

---

* Prezentul studiu este un fragment dintr-o cercetare mai întinsă asupra fantasticului eminescian.

toate pasajele cîte-mi plăceau. Locuiam într-un sat aproape de orașul universitar, împrejurul locuinței mele foarte liniștite, căci printr-un hazard locuiau în acea casă numai moșnegi bătrîni. Acolo, noaptea, după ce astupam soba, citeam și traduceam spre propria mea plăcere ceea ce am spus mai sus. Apoi, deodată, parecă mi se... Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întîmplare pe alta. Atuncea stingeam lumînarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni, și scriam iute prin întuneric în fragmentarium tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte"[1].

Dintr-un anumit punct de vedere, fantasticul este asimilat tradiției, fiind tehnică, formă și, fără manierism totuși, convenție. Această retorică pe care Eminescu și-a însușit-o, va fi însă topită de energia sa subiectivă căreia i se va supune, iar fantasticul, completat de intuirea dimensiunii mitice a lumii, va deveni — în cuprinderea întregii opere, cînd subiectivitatea pune stăpînire pe organizare — amplă și fluidă extensie melodică. Fantasticul eminescian, funcționînd totuși pînă la nivelul toposului, motivelor, se ridică deasupra retoricii, țintind mai departe, mai sus sau mai în adînc, devine conținut. El nu mai întovărășește doar trecerea dincolo, în înălțimi de taină, amețitoare și abstracte, este chiar locul lor geometric, acel *punctum saliens* al întîlnirii cu Absolutul, cu misterul totalității.

Gîndirea creatoare eminesciană întîlnește, chiar reiterează gîndirea mitică, în miezul ei fantastică. Stratul ei cel mai profund și mai original iradiază seducția misterului adînc al lumii și al omului. Fantasticul are aici, ca și în mit, un statut ontologic, fiind consubstanțial, un mod de a fi al realului. Fantasticul e locul unde, în spatele efemerului, se lasă întrevăzut eternul.

Despărțind lumea esențelor, a lucrului în sine, de lumea aparențelor și rațiunea de înțelegere, Kant a dat o fundamentare teoretică misterului și a deschis, totodată, porțile unei mitologii a eului, idealismul magic, modelînd astfel întreaga gîndire artistică a romantismului european. Îl citățm pe Kant pentru că, mai mult decît alți filozofi idealiști, Fichte sau Boehme sau chiar Schopenhauer, el a ocupat un prim loc în preferințele lui Eminescu și reflexe ale ideilor sale, unite cu ecouri din Platon și reminiscențe din gîndirea populară asupra misterului, au devenit forțele motrice ale fantasticului eminescian în proză.

„Lumea-n sine rămîne un problem, înlăuntrul căruia se rătăcește cîte-o rază slabă, cîte-o fulgerătură, pe care cugetătorul adînc o-ncremenește pe hîrtie, pe care citind-o, se naște în pereții capului tău acea rezonanță lungă care te face să vezi într-adevăr că lumea și viață sînt un vis"[2].

Acestei lumi în sine, mister impenetrabil, doar arta („cugetătorul adînc") îi poate capta reflexul („fulgerătura"). Imaginarul are pentru scriitorul nostru o funcție fantastică, aceea de a recrea lumea divină a esențelor. O spune clar definiția fanteziei aflată într-unul din manuscrisele eminesciene, comentat de G. Călinescu în *Opera lui Eminescu*[3]. „Și astfel fantesia nu mai este reflecția lumii astfel cum ea se arată ochilor într-o reală trezire, ci ea în fantesia

[1] M. Eminescu, *Opere*, VII, București, Editura Academiei R.S. România, 1977, p. 320.
[2] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ediție îngrijită de A. Martin, București, „Minerva", 1973, p. 102.
[3] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, București, „Cultura națională", 1934, p. 13.

poetului și a artistului se ridică în jur în petrificațiunea ideilor eterne ce reprezintă. Ceea ce numesc capete ordinare fantesie nu este fantesie ci slăbiciune a creierului, fantasterie. Pe cînd celor chemați li vorbește în limba ei — și limba ei e armonia lui Plato".

Calea artei către esențe înseamnă, pentru Eminescu, coborîrea creatorului în sine, cu cuvintele sărmanului Dionis „pierdere" „în infinitatea" sufletului. Cucerirea „cerului interior" înseamnă și posesia lumii adevărate. Eminescu era foarte aproape de Novalis, în cugetările sale asupra artei, căci și pentru romanticul german" ideile lui Platon sînt locuitorii forței gînditoare ai cerului interior. Toată elevația spre interior, întreaga privire aruncată înăuntru e, în același timp, o ascensiune, un zbor spre cer, o privire aruncată spre adevărata lume exterioară".[4]. Ordinea divină a cosmosului este captată în conștiința oglindă a artistului-demiurg și Eminescu construiește, în proza și în poezia sa, cu o consecvență plină de sens, imagini ale reflectării.

De aceea eul devine focarul fantasticului, centrul misterului cosmic. Acolo, deopotrivă în învățătura cărților sfinte ale Indiei, la Novalis (răspunsul-revelație la patetica lui întrebare : „Încotro ne îndreptăm ?"[5] — „Către casă, mereu" desemnează spațiul interiorității ca loc al transsubstanțierii, prin regăsire în principiul etern) și la Eminescu, identificarea cu divinul suprimă „mărginirea", pune capăt alterității, deșteaptă memoria identității : *tat twam asi* — tu ești acela (cum și sună titlul unor strofe eminesciene). „Persoana" suferă un proces de cosmicizare, devine Archaeus, materializare a sinelui profund, atman.

Sentimentul prin care omul participă la spirit e trăit de Eminescu cu o fervoare particulară care îl duce către simbolic. Temă majoră în creația romanticilor, revelația identității, nostalgia reîntoarcerii la unitate, misterul totalității este și tema cheie a prozei eminesciene. *Sărmanul Dionis* e un asalt spre ceruri, recucerirea patriei pierdute, regăsirea paradisului și, după cădere, refacerea fantasticului în mit și în artă. Faraonul Tlà urmărește, în moarte, aceeași revelație a destinului ființei, iar Ioan Vestimie, „inimă de rînd", o pierde într-un vis confuz.

Drumul către divin al omului trece, la Eminescu, printr-un „concept cosmic"[6] numit Archaeus. Autorul reifică în Archaeus realitatea eternă a ființei, principiul ei, „firea cea veșnică". Mitul lui Eminescu, cum l-a numit C. Noica[7], Archaeus se constituie și ca un centru al prozei sale fantastice. Tipar etern al umanului, idee existînd în imperiul sacru al ideilor lui Platon a căror reuniune e dumnezeu însuși, Archaeul eminescian exprimă comuniunea cu divinul și indestructibilitatea existenței, un răspuns calm dat spaimei de trecător. „Ființa în om e nemuritoare, prin urmare ai fost, ești, vei fi totdeauna"[8], afirmă Eminescu. „La nemărginire răspund cu altă nemărginire", cum va spune Ivan, eroul nuvelei cu același nume a lui M. Eliade. Poetul

---

[4] Novalis, *Fragmente*, după E. Simion, *Proza lui Eminescu*, București, EPL, 1964, p. 106—107.

[5] Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, în Novalis, *Discipolii la Sais, Heinrich von Ofterdingen*, traducere, prefață, note de Viorica Nișcov, București, „Univers", 1980, p. 205.

[6] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, ed. cit., p. 22.

[7] C. Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii române*, București, „Eminescu", 1975, p. 158.

[8] [*Archaeus*]. *Variantă parțială*, în M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. cit., p. 286.

transpune metafizica în enigmă, concentrîndu-se asupra fantasticului condiției umane : „Cine și ce este acel el sau eu care-n toate schimbările din lume ar dori să rămînă tot el ? Acesta este poate tot misterul, toată enigma vieții"[9] Trăirea fantastică în raporturile existență-inexistență și individualitate umană[10] își găsește expresie în motivele dublului, automatului sau în metaforele oglindiri.

Eminescu a mers în proza sa, ca și M. Eliade, către secretul condiției omului. Dar a ales pentru aceasta calea care a fost și este cea a creatorului anonim : intrarea în poveste. Acesta este domeniul care concentrează adevărul : „În ele [în povești] trăiește Archaeus"[11]. „Privește viața ca o comedie — cine-o aranjează ? Privește omul ca o mașină — cine-o ține ? Privește natura ca un decor — cine-o zugrăvește ? Și-apoi nu uita că hîrtia chiar era de nevoie ca să-l fixeze pe Archaeus"[12]. Prin Archaeus, Eminescu a ajuns în inima unuia din marile mituri ale umanității. O dovadă sînt cuvintele unui creator modern, ale lui Dostoievski care, în *Jurnalul* său, nota : „Il n'y a qu'une idée suprême : l'immortalité de l'âme".

În viziune eminesciană, eul ca parte a formei pure a oricărei existențe, participă prin sinele său adînc de esență divină, la absolut și la mister. Dar deopotrivă devine fantastic eul ca centru al reprezentării, „căci lumea nu-i cumu-i ci cum o vedem".

Instabilitatea reprezentării, într-o gîndire ce, pe urmele idealismului filosofic german, nega activității rațională și senzitive valoarea de adevăr, include în schimb proximitatea miracolului și a straniului. „Ce este imposibilul ? Condițiile a orice posibilitate sînt în capul nostru. Aicea sînt legile ciudate cărora natura trebuie să li se supuie. Aicea-i timpul cu regulele lui matematice, aicea spațiul cu legile geometrice aicea cauzalitatea cu necesitatea ei absolută și dacă le ștergi acestea"[13]... Spațiul și timpul kantian — forme apriorice ale spiritului — fundamentează, și la Eminescu, mitul libertății romantice, fără limite, a eului. Cum scriitorul dovedește, încă din anii tinereții cărora proza sa le aparține, înclinația de a transforma metafizica în mister, ceea ce îl va interesa este falia ce se naște între adevăr („criteriul realității") și reprezentare („închipuire") ca izvor al unei simțiri particulare înclinate spre fantastic : „și-i vedé departe, departe, *în fundul cugetării unui om* ceva *straniu*, ce pari a nu pricepe, bine, pînă bagi de seamă că sunt *închipuirile* unui surd despre vocea omenească"[14]. Concluzia lipsei unui criteriu sigur al realității, asupra căruia glosează Eminescu în *Archaeus*, are ca urmare în stăpînirea absolută a subiectivității, fanteziei și a visului, intruzia imposibilului, bizarului, paradoxului : „O lume ca nelumea este posibilă neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri"[15].

---

[9] *Archaeus*, în M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ed. cit., p. 113.
[10] Două dintre meditațiile filosofice manuscrise ale poetului sînt centrate pe această problemă : *Încercări de metafizică idealistă* și *Despre nemurirea sufletului și a formei individuale*.
[11] *Archaeus*, în M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ed. cit., p. 113.
[12] [*Archaeus*]. *Variantă parțială*, în M. Eminescu, *Opere*, VII, ed. cit., p. 286.
[13] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ed. cit., p. 107.
[14] *Idem*.
[15] *Ibidem*, p. 109.

Adevărul acestei lumi interioare „ca nelumea" este măsurat cu criteriul visului : „poate că noi nu facem altă decît să visăm într-un fel sau altul"[16] A se interioriza devine sinonim cu a transforma lumea. „Die Welt wird Traum, der Traum wird Weld" sună cunoscutul vers novalisian din *Heinrich von Ofterdingen*. Pentru Dionis, al lui Eminescu, visul, alchimie subtilă impusă universului, „era o viață și viața un vis"[17].

Ajungem astfel la un alt nivel al intruziei fantasticului ; primele fiind lumea și eul, cele două mari „ordini" ale realului, al treilea își face loc la interferența lor tulburătoare și este visul. Visul, moartea, arta, în viziunea lui Eminescu, conturează spații inițiatice ale trecerii în ireal și arii ale fantasticului

Analogiei vis-viață, atît de veche ca motiv literar, romantismul i-a dat o amplitudine cosmică, implicînd-o în structura însăși a universului. Pe urmele *Vedelor*, Eminescu a închipuit în „vis al neființei universul cel himeric". Dar deja în nuvela sa de tinerețe, *Sărmanul Dionis*, realitatea sensibilă se constituia ca una de „un soi vizionar", foarte aproape de imaginea schopenhaueriană a lumii „despre a cărei existență sau nonexistență nu se poate afirma nimic deoarece e asemeni visului sau razelor soarelui cum le reflectă nisipul"[18] sau de conceptul indian de Māyā, în care empiricul e „simbol" al realității absolute, relevare și oculare a acesteia[19] : „Fusese vis visului lui cel atît de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească ?"[20]. La nivelul percepției și viziunii omului, viața e un „vis confuz"[21] dar și moartea intră în jocul visului și iluziei universale : „Moartea este numai un vis al imaginațiunii noastre"[22].

Între planul aparențelor și esențe, visul eminescian nu este reflex haotic al inconștientului, ci drum de inițiere și de contact cu structurile sacrului : „O perspectivă nemărginită se deschide înaintea ochilor mei"[23] În oglinda visului se percepe straniul raport al antinomiei simbolice esență-existență se realizează transcenderea contrariilor și se cuprinde cunoașterea totalului, aici omul scapă de încercuirea timpului și a spațiului în plenitudinea libertății absolute. Visul este, pentru Eminescu, adîncire în tainele lumii și omului dar și accedere la sens. „A fi în vis înseamnă a fi cu adevărat"[24]. De aceea cel mai des, o anumită seninătate hieratică sau chiar strălucire feerică scaldă visul eminescian și-l alătură basmului, feeria onirică cuprinzînd uneori și spațiile morții.

Magia visului desemnează însă spațiul poetic pur, imaginarul. „A visa un lucru, ca și a-l gîndi, e un mod tipic eminescian de a-l crea"[25]

---

[16] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ed. cit., p. 110.
[17] *Idem*, p. 29.
[18] După Perpessicius, *Proza literară a lui Eminescu* (*Proiect de prefață*), în *Eminesciana*, București, „Minerva", 1971, p. 195.
[19] S. Al.-George, *Arhaic și universal. India în conștiința culturală românească*, București, „Eminescu", 1981, p. 244.
[20] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*. ed. cit., p. 77.
[21] *Idem*, p. 72.
[22] M. Eminescu, Ms. 2 255, după G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I, ed. cit., p. 49.
[23] *Idem*, p. 50.
[24] M. Coman, *Semantica visului*, „Luceafărul", XXIII, 1980, nr. 25.
[25] Șt. Cazimir, *Stelele cardinale, Eseu despre Eminescu*, București, „Eminescu", 1975, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

Prin Eminescu, oniricul devine calitate intrinsecă operei. Existența, la el, a unui stufos grup de imagini de proveniență onirică, amănunțit analizate de G. Călinescu, nu este totuși factorul decisiv. Ambiguitatea, rătăcirea eroului, cît și a cititorului, între a fi sau a nu fi în vis, nivelul simbolic al imaginii și teatralitatea ei de origine onirică („Le rêve organise ses images en scènes... il dramatise une idée“ [26]) au poate o greutate mai mare. „Semn“ al unei ordini ascunse a universului, element structurant al imaginarului și al operei, visul este gîndit de M. Eminescu ca unul din efectele cele mai tulburătoare pe care arta le experimentează. În consens cu idealismul magic, interiorizarea eului este sinonimă cu refacerea lumii după criterii de vis. Urmarea desemnată de Eminescu fiind cuprinderea cititorului în efectul oniric : „pe care citind-o se naște în pereții capului tău acea rezonanță lungă care te face să vezi într-adevăr că lumea și viața sînt un vis“ [27].

Perceperea irealului, transpusă nu atît în imagini ale visului, cît într-o organizare onirică, totalizatoare, este însemnul de modernitate pe care îl transmite proza lui M. Eminescu. Începînd cu el, dar mai ales la urmașul său direct, M. Eliade, fantastic și ambiguitate nu mai pot fi despărțite de o structură onirică.

Încercarea dată fiecăruia din personajele prozei eminesciene este una de natură sau cel puțin de atmosferă onirică : Ioan Vestimie se rătăcește într-o moarte-vis. Tlà „coboară“ în ea, Dionis se pierde în adîncul infinit al sufletului său, asemenea, ca într-un vis. Mai mult, autorul însuși trăiește aventura artei sale ca pe o experiență de același ordin, onirică sau cvasi-onirică. Refuzul său ironic de a tranșa asupra „întîmplărilor“ din *Sărmanul Dionis* poate fi privit ca o afirmare, o asumare a perspectivei fantastice a visului care armonizează și pune în comunicare real și ireal. Arta vrea să fie, pare a spune Eminescu, atragere în vis, înstăpînire a magiei onirice. Începutul nuvelei *Sărmanul Dionis* instaurează omnipotența visului („în faptă lumea-i visul sufletului nostru“), sfîrșitul ei o menține.

Dimensiunea onirică și fantastică se constituie ca măsură fundamentală a prozei eminesciene. Filosofia însăși (G. Călinescu încadra proza fantastică în genul nuvelei metafizice) are aici un statut poetic, premisă a instalării în fantastic și vis a trecerii „din minune în minune“, cum spune eroul lui Eminescu. Este, desigur, în această conlucrare a filosofiei cu imaginația un demers specific în genere marii literaturi romantice, care se vrea o literatură-revelație, dar ea capătă la autorul român accente distinctive, unice.

Particularitatea fantasticului eminescian este de a se realiza concomitent pe mai multe nivele și de a menține o ambiguă coincidere, de pildă între interioritate, pe de o parte, dominată de categoriile imaginarului, ale oniricului, și pe de alta, categoriile sacrului. Căci pătrunzînd în adîncurile eului, numite ele suflet, vis sau gîndire, eroul eminescian nu parcurge o experiență a relevării inconștientului, ci experiența simbolică a ajungerii la

---

[26] S. Freud, *La Science des rêves*, Paris, 1926, p. 46 ; „Punerea în scenă“ a conținutului visului, de care vorbește Freud, este evident implicată structurii nuvelei *Avatarii faraonului Tlà*.

[27] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ed. cit., p. 102.

esențe și a perceperii totalului. Corelația dintre fantastic și simbolic este, după Sergiu Al. George,[28] trăsătura care duce, peste ani, de la proza lui Eminescu spre nuvelistica lui M. Eliade. Dintr-un alt unghi, Mircea Braga[29] vede în fantasticul eminescian o experiență a materializării imaginarului. Pentru noi, centrul prozei eminesciene și centru al fantasticului ei rămîne eul romantic cu aspirațiile și nostalgiile lui cosmice, cu legile ciudate pe care subiectivitatea le impune lumii, cu primatul fanteziei pe care îl instaurează. Fantasticul interior sau eul fantastic este, credem, pentru Eminescu, o formulă atotcuprinzătoare.

Ne interesează totodată, dar poate mai puțin față de prezența în sine a motivelor fantastice tradiționale, felul în care se construiește o atmosferă, elementele filosofice și simbolice ce duc către fantastic, onirismul și mitul, toate traducînd o ordine a irealului, o viziune fundamental fantastică. În acest sens *Sărmanul Dionis*, rămîne o capodoperă a unității dintre artă și mesaj

Dar pînă a ajunge la aventura propriu-zisă — în esență una a transcenderii polarităților ce intră în natura umană și a accederii la absolut, prin instalare în arhaeul primordial și prin visul divinității — principalele momente ale nuvelei *Sărmanul Dionis* pot fi privite ca trepte ale trecerii în fantastic prin cele două mari ordini ale realității, deja amintite : lumea și omul.

Deconcertantul monolog filozofic cu care debutează nuvela, mai arid, pare a nu se integra strălucitei turnuri fantastice a nuvelei și primii lectori ai *Sărmanului Dionis* au fost chiar dezamăgiți de această „disonanță". El nu contravine însă, la un examen mai atent, atmosferei generale de instalare în fantastic și oniric. Din contră, monologul lui Dionis poate fi privit ca un adevărat moment al alunecării spre irealitate ; nu numai în formula sa de idealism magic, ca pregătire, premisă a visului poetic pur, dar chiar ritmul obsesiv, accentul vizionar și de reverie a ideilor răspund unui climat al adîncirii în sine, esențial în *Sărmanul Dionis*. De fapt monologul este proclamarea fantasticului interior, de dimensiune novalisiană, și mai ales cuprinderea lumii înconjurătoare dar și a universului operei în spațiul oniricului. Cu toată ideația sa, în linia aprioriismului kantian, monologul lui Dionis — „în faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici spațiu, nici timp, ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu ca pădurea într-un sîmbure de ghindă și infinitul de asemenea ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă" — se alătură viziunii din *Blütenstaub*, a lui Novalis : „Calea cea tainică duce spre interior. E în noi, sau nicăieri, veșnicia cu lumile sale, trecutul și viitorul"[30].

Libertatea spiritului față de contingențele constrîngătoare ale condiției umane; spațiul și timpul, în procesul adîncirii în sine, nu înseamnă numai demiurgie romantică a conștiinței (ea e totuși prezentă în cuprinderea subiectivă a lumii ca vis, imaginație, ironie), ci și trăire a misterului, pătrundere în tărîmul tainei. Pentru că în acest vis al libertății absolute care obsedează cugetarea și sufletul lui Dionis se bănuiește atracția nostalgică a

---

[28] S.Al.-George, *Eminescu — Arhetipul*, *op. cit.*, p. 270.

[29] M. Braga, *Proza lui Eminescu sau universul „concret" al imaginarului*, „Transilvania", X, 1981, 1.

[30] După A. Béguin, *Sufletul romantic și visul*, traducere și prefață de D. Țepeneag București, „Univers", 1970, p. 272.

sinelui profund către izvoarele vieții și plenitudinea divină : „Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni și asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putè trăi aievea în trecut și am putè locui lumea stelelor și a soarelui“[31]

Întreaga secvență a monologului lui Dionis poate fi considerată ca un preludiu al fantasticului prin instituirea ambiguității onirice la nivelul eroului și a lumii și prin experimentarea trăirii fantastice care ține de presentimentul spațiului magic, al intrării într-o taină. În mod obișnuit, se consideră, în consens unanim, după definiția dată de Todorov, că fixarea punctului de plecare al fantasticului într-un real de o solidă consistență creează șocul rupturii fantastice, dar am putea lua în considerație și o altă situație, des întîlnită în fantasticul românesc : autorul însuși, vrăjit de fantastic, acceptă și creează semnele lui în real, le caută, le proferă, le provoacă.

Și în *Sărmanul Dionis* se fixează un cadru real aventurii fantastice. Dar e un real de o esență particulară în care, difuz, germenii fantasticului există deja, un real „informat“ de atmosfera fantastică. Experiența eminesciană ar putea fi privită chiar ca o anticipare față de realismul magic din proza secolului nostru și nu este de mirare că prin atmosferă secvențele-cadru din *Sărmanul Dionis* se apropie de cadrul introductiv al romanului lui Mateiu Caragiale, *Craii de Curtea Veche*, acesta din urmă fiind totuși de un simbolism mai apăsat, aproape „expresionist“. Și aici, ca și în proza mateină, un fel de „disoluție“ pregătește, în realitate, germenii trecerii dincolo de limite imediate. Noaptea, ploaia, lumina murdară sau somnolentă a lămpilor aparțin contingentului dar, împreună, creează „spațiul neguros“ favorabil transpoziției și simbolicului. Căci, prin convergența stilistică, această „ordine a realității“ participă la simbolica platoniciană a profanului, („imperiul umbrelor *confuze*“), care o irealizează. „Umbra eroului nostru dispărea în șiroaiele ploaiei“, „cîte-o femeie cu fața înfundată în capșon își desfășura trecătoarele umbre prin spațiul neguros, asemenea zeilor întunecați din epopeele nordice“, „el însuși nu-și părea a fi decît o umbră nepricepută“ etc. O astfel de perindare de umbre într-un cerc al obscurului se încarcă de o sugestie de straniu, cum o notă de mister este implicată imaginilor părăsirii, decrepitudinii, somnului care învăluie casa lui Dionis. Năruite, vechi, putrede, hățișul, toate aceste atribute ale lucrurilor se fac însă simboluri ale înscrierii într-un timp al curgerii și măcinării inexorabile și trădează deja o conștiință marcată de ambivalența fantastică a timpului.[32]. (Să mai observăm că orologiul — măsură timpului uman — nu apare decît în două scene și anume atunci cînd Dionis-Dan se află în real, acasă).

Prezență specific eminesciană în descriere, adevărat topos al mirajului și al stării de farmec, luna este tratată în *Sărmanul Dionis* ca fantastică

---

[31] Novalis : „În raport cu noi fantezia așează lumea viitoare fie în înălțimi, fie în adîncuri, fie în metempsihoză. Visăm la călătorii prin univers. Oare nu este universul în noi ? Adîncurile spiritului nostru noi nu le cunoaștem. Înăuntru duce drumul cel tainic. În noi sau nicăieri este veșnicia cu lumile ei, trecutul și viitorul. Lumea dinafară este lumea umbrelor“ ..., după Viorica Nișcov, *Caietele Mihai Eminescu*, IV, București, „Eminescu“, 1977, p. 130.

[32] Observația asupra ambivalenței timpului la Eminescu este aprofundată în M Eliade, *Rosa del Conte, Mihail Eminescu o dell'Assoluto*, „Belfagor“, XIX, 1964, 1, p. 367–371.

putere magică, precum în arhaicele mituri, unde ea prezidează o întreagă simbolică a trecerii.

Trebuie să observăm aici că apropierea sensibilului de ireal poate fi creație conștientă a naratorului — „regizor" (cum se întîmplă în mînuirea episoadelor de magie lunară și în toată această fumigație de real cuprins de umbră, somn și timp), însă ea intră în mod necesar în viziunea eroului asupra lumii. *Personajul este astfel al doilea nivel de difuziune a fantasticului.* „Sărmanul Dionis este un tipic erou romantic nu numai sub raportul inadaptabilității sociale și morale. ci și pentru că existența sa adevărată înseamnă trăire, acceptarea fantasticului. Predispozițiile sufletești ale firii sale fantaste, visătoria incorigibilă, ruptura cu mediul filistin îl înstrăinează pe Dionis de lume, dar și de cuminția gîndirii comune. În preferința pentru fantezii metafizice, superstiție, științe oculte, recunoaștem o minte în care gîndul, cunoașterea se lasă sedusă de contemplarea misterului și îl integrează lumii într-un act de cuprindere a totalității. Pentru că eroul este din numărul celor care știu, care aspiră a trece dincolo de hotarul înșelător al aparențelor spre lumea inalterabilă a permanențelor. Nu întîmplător el poartă numele zeului de care este legat mitul exilului sufletului și al salvării prin cunoaștere.

Ruptura unității divine este o veche și obsedantă romantică temă. Jacques Roos îi analizează, de pildă, implicațiile în opera lui W. Blake, Novalis, Ballanche.[33].

Eroul lui Eminescu trăiește această despărțire ca mister, enigmă a spiritului și sufletului. Taina ce pătrunde ființa lui Dionis, venea din intuirea situării omului în fața totalului : „Asta-i întrebarea..., enigma ce pătrundea ființa mea... Oare nu cîntă ei [îngerii] ceea ce gîndesc eu... Oare nu se mișcă lumea cum voi eu ?"[34]. Dionis este locuit de o secretă nostalgie, melancolia sa inepuizabilă e această presimțire a absolutului impregnată de tristețea despărțirii de el. Într-un plan simbolic, Dionis este și va rămîne orfan vizitat de secreta sa „nostalgie inversă" chiar după dobîndirea fericirii omenești". El este, neîntîmplător și fiul văduvei. „Creațiunea e alteritate, și alteritatea e văduvie", „Moise e fiul văduvei, Isus la fel"[35]. Poate din basm pentru a marca astfel extraordinarul eroului (dar basmul e un adevărat recipient de reminiscențe mitice !), poate din alte surse, și deci cu o intenție motivată adînc de mesaj, Eminescu a recurs la caracterizarea eroului său prin aceste simboluri ale alterității, încărcate de mister.

Căci taina cea mai adîncă în care este antrenat destinul lui Dionis, ca și în cel a lui Tlà, este taina identității, răspunsul refuzat tulburător și ambiguu, la întrebarea „Cine ești tu ?". Scriitorul întreține confuzia Dan-Dionis pentru a o include în jocul etern al măștilor, în iluzivitatea formelor multiplului nesigur și trecător față de prototipul neschimbător, eternul Archaeus.

Această indeterminare fantastică, menținută pînă la sfîrșitul nuvelei, unde sîntem confruntați cu întrebarea „Cine este omul adevărat al acestor

---

[33] Jacques Roos, *Aspects littéraires du mysticisme philosophique et l'influence du Boehme et de Swedenborg au début du romantisme : William Blake, Novalis, Ballanche*, Strasbourg, 1951.

[34] M. Eminescu, *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*, ed. cit., p. 76.

[35] V. Lovinescu, *Al patrulea hagialic. Exegeză nocturnă a Crailor de Curtea-Veche* București, „Cartea românească", 1981, p. 135.

întîmplări ?", este precedată de exploatarea motivelor stricte ale genului, portretul și umbra, și ele cerute de ideea de dedublare de „ruptura în ordinea unicului și irepetabilului"[36]. Pe aceste coordonate dublul se va impune ca figură fundamentală în poetica fantasticului interior eminescian.

Prezența dublului ca repetiție fantastică a formelor, aparențelor, este introdusă în *Sărmanul Dionis* mai întîi prin „figura" portretului tatălui. Imaginea lui Dionis pare rodul unei suite de reflectări : „era el întreg el, copilul din portret", „atîta formă avea pustiita, sărmana lui viață", Statutul antic al creaturii prinse în portret rămîne suspendat, indecis, prin sugestia de androginie, lipsa numelui și închiderea sa asupra unui adînc secret. Acestea sînt și atributele esențiale ale eroului nuvelei lui Mateiu Caragiale intitulată, semnificativ, *Remember*[37]. Portretul participă (el este „umbra ce părea că-i surîde" sau „umbră îngerească") la natura supraindividuală și suprafirească a umbrei. Căci umbra, o inexistență, intră, paradoxal, în cercul Realului, — ca o reminiscență din vechile mituri în care reprezenta sufletul, sîmburele absolutului din om — ea e arhaeul neschimbător, „omul cel vecinic din care răsar tot șirul de oameni trecători,"[38] în raport cu care Dionis-Dan se comportă ca reflectări incerte sau ca schimbătoare măști : „Cîți oameni sunt într-un singur om ? Tot atîția cîte stele sunt cuprinse într-o picătură de rouă"...[39] Și tot ea, umbra, constituie dimensiunea „fantastică"—calificarea aparține scriitorului — a ființei.

Aventura propriu-zis fantastică, în care se produce „mutarea" lui Dionis în trecut, în vremea lui Alexandru cel Bun, și Dan cucerește un spațiu paradisac, este precedată de actul inițiatic al coborîrii eroului în propria-i interioritate și de deșteptarea, magică, a unei rezonanțe tainice, acordul dintre sufletul individual și cosmos.

Scena, dezvoltată toată din metafora oglindirii, sinteză de poezie și de revelație are un autentic ritm eminescian căci, nu fără de o egală putere cu vraja propriu-zisă provocată de lună sau de instrumentul magic al cărții, puterile conjugate ale elementelor con-lucrează asupra sufletului, deschizîndu-l minunii.

Cartea există în nuvela lui Eminescu ca topos al fantasticului și ca provocare a lui, pentru că ea este simbolul misterios al unei revelații primordiale, întrupare a Logosului și a modelului divin încifrat în scriitura cosmosului. „Arhitecturae cosmicae sive astronoma geometricae compendium — Învățătură despre a lumii orînduială dumnezeiască"... astrologia de origină bizantină a lui Dionis, ca simbol al universului, conține cheia pierdută a armoniei cosmice : „Scrise ciudat, cu o cerneală roșie ca sîngele, caractere slave de o evlavioasă fantastică arătare", literele ei sînt hieroglife, figuri ce închid esența tainică a lucrurilor.

De aceea drumul inițiatic e de la cartea care se înfățișează ca *semn* al unei nelămurite chemări și emblemă a unei cunoașteri ascunse (nu conținea ea icoana Sfîntului Gheorghe ca simbol al „adevărului nimicind neștiința" ?)

---

[36] Mircea Popa, *Identitate și ambivalență*, „Tribuna", XIX, 1975, 3.
[37] *Remember* e reamintirea, cu aluzie la avatar, a formelor trecătoare față de prototip.
[38] M. Eminescu, *op. cit.*, p. 59.
[39] *Idem*, p. 55.

la cer — imperiul simbolic al eternității, sacrului — și apoi, în adîncimile sufletului, oglinda „poemei universale și a divinului.[40].

„El își apropie scaunul de fereastră, pe care o deschise, și *la lumina cea palidă a lunei*, el întorcea *foaie cu foaie* uitîndu-se la constelațiunile ciudate. Pe o pagină găsi o mulțime de cercuri ce se tăiau, atît de multe, încît părea un ghem de fire roș sau un paianjiniș zugrăvit cu sînge. Apoi *își ridică ochii* și privi visînd în fața cea blîndă a lunei — ea trecea frumoasă, clară, pe un cer limpede, adînc transparent, prin nouri de un fluid de argint, prin stelele mari de aur topit. Părea că deasupra mai sunt o mie de cercuri, părea că presupusa lor ființă transpare prin albastra-i adîncime... Cine știe, gîndi Dionis, dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare de a te transpune *în adîncimile sufletești*, în spații care să formează aievea așa cum le dorești în spații iluminate de un albastru splendid, umed și curgător ?“[40]. Pasajul „oglindirii“ din *Sărmanul Dionis* trăiește, dincolo de frumusețea lui atît de particulară printr-o concentrată putere simbolică. Natura e, aici, ca în versul lui V. Hugo, „o aparență corectată de o transparență“ și epitetul transgresează limite. Claritatea, transparența, fluiditatea, adîncimea sînt atribute prin care lumea participă la esențe. Sufletul care reflectă visul cosmic se transformă astfel într-un spațiu al iluminării. „Albastrul splendid, umed șuoi curgător“ al adîncurilor din suflet, nu este el atît de aproape de albastrul prin care Novalis desemna irealul ?

„LE MONDE EN SOI“ OU LE FANTASTIQUE D'EMINESCU

RÉSUMÉ

Le fantastique chez Eminescu est le lieu d'une ambiguë coïncidence de l'intériorité, dominée par les catégories de l'imaginaire et de l'onirique, avec les catégories du sacré. Le texte-clef reste *Le Pauvre Dionis*. Entre le monde et le moi romantique avec ses aspirations et nostalgies cosmiques se situent les „projections“ du rêve. La fonction du *double*, figure dominante dans les proses fantastiques de l'auteur étudié, est de provoquer une déréalisation du réel, de mettre en question les certitudes de l'identité et de donner au travail des sens et de la pensée une relativité hallucinatoire. Pas du tout psychologique au fond, le fantastique d'Eminescu est essentielement symbolique et métaphysique, „spéculatif“ dans la lignée de Kant et de Platon, mais à l'abri de tout excès allégorique grâce à la puissance visionnaire des „rêves“ incontrôlables — langage complexe d'un moi *profond*, propre aux proses fantastiques du grand romantique roumain.

[40] „Chiar și conștiința — scria Novalis în *Heinrich von Ofterdingen*, ed. cit., p. 212 — această putere zămislitoare de înțelesuri și de lumi, acest sîmbure al oricărei personalități, îmi apare ca duh al poemei universale, ca hazard al veșnicei reîntîlniri romantice, al vieții totale, veșnic neschimbătoare“.

EMINESCU ȘI „RUPTURA" CONȘTIINȚEI EUROPENE MODERNE

DE

EUGEN MUNTEANU

Un efort al totalității definește personalitatea lui Eminescu, începînd de la destin și pînă la manifestările culturale, la rostul final al poeziei sale. Aceeași concentrare a gesturilor există deopotrivă în interiorul mecanismului poetic eminescian, în ierarhizarea temelor și dispunerea imaginilor, în ceea ce privește statutul eului poetic, funcția mitopoetică a limbajului și perceperea realului. Înainte de a urmări specificitatea fenomenului eminescian la fiecare din nivelurile amintite, vom încerca o situare a conștiinței poetului căci, dincolo de toate influențele, filiațiile sau coincidențele literare, toate posibile și încadrabile într-o explicare a genezei exterioare a poeziei sale, Eminescu a trebuit să resimtă direct marile antinomii ale spiritului european, să-i trăiască tensiunile și distorsiunile.

Definindu-se ca permanență a fiindului (*tò on*), ființa apărea în, zorii gîndirii europene, fie ca o „devenire" a totalității (Heraclit), fie ca identitate cu sine a totalității (Eleați)[1]. Se cîștigase astfel modalitatea autentică de raportare la o ordine cosmotică, dar, începînd de la Aristotel, s-a văzut o opoziție ireconciliabilă între cele două modele, cel heraclitean și cel eleat. Identificînd echivalența lor ontologică, gîndirea heideggeriană a relevat că aceeași intensitate a ființei auto-reflectîndu-se în actele epifanice ale realului caracterizează deopotrivă cele două modele[2]. Recuperarea heideggeriană fusese premearsă de romantici, ca împlinire în cazul marilor reușite, ca tendință, în genere. Romanticii, la rîndul lor, reluaseră legătura cu marele curent „subteran" care, prin mistere și doctrine inițiatice în antichitate, practici magice și alchimice în Evul Mediu și Renaștere păstrase unitatea spiritului european, în ciuda impunerii „oficiale" a unui model tragic, antinomic, a cărui problemă principală pare să fie, în marile sisteme, concilierea : noumen-fenomen la Kant, naiv-sentimental la Schiller, intuiție-intelect la Bergson, esență — existență în filosofia existențialistă contemporană.

În personalitatea lui Eminescu, adînca ruptură a spiritului european s-a întîlnit cu un puternic fond al originarului. Conflictul între o profundă gîndire intuitivă și tendința unei cunoașteri infinitezimale, caracteristică secolului, definește la el o neîntreruptă oscilație între extazul poetic și un scep-

[1] Cf. John Burnet, *L'Aurore de la Philosophie grecque*, edition française par Aug. Reymond, Paris, Payot, 1919, p. 5—6.

[2] Cf. Jean Beaufret, *Dialogue avec Heidegger*, vol. I, *La philosophie grecque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1973, p. 49—50.

ticism absolut. Ca toate marile conştiinţe ale secolului său, Eminescu purta efigia nobilă a singularizării geniului, o „inimă ruptă". Sensul suferinţei eminesciene este dat de dimensiunile istorice ale scindării: „La ce să mă amestec, cu inima mea ruptă/În volbura mulţimii..." (*Opere*, V. 410). Ieşirea umanităţii din vîrsta de aur, căderea în istorie, echivalează cu ieşirea poetului din „dulcea tinereţe". Cauza acestei regresiuni este „înţelepciunea", raţiunea agresivă care domneşte peste cifre şi forme, rupînd armonia „neconştiută" a „mitelor": „În van cat întregimea vieţii mele/Şi armonia dulcii tinereţi: /Cu-a tale lumi, cu mii de mii de stele./O, cer, tu astăzi cifre mă înveţi "*O, -nţelepciune ai aripi de ceară*). Gealaltă faţă a personalităţii eminesciene este îndreptată spre *mythos*, spre cuvîntul total care *scrie* „cartea lumii", depăşind măsura „cugetării reci". „Panorama deşertăciunilor" este un mare vis al poetului-mag, o succesiune a ipostazelor umanităţii, după o măsură subiectivă a duratei. Fragmentaritatea istorică, lipsa de comunicare între zorii umanităţii, vremea Egiptului, a Greciei şi a Daciei antice şi între convulsiunile secolelor moderne, este traversată de firul unificator al contiguităţii mitice. Vizionarismul eminescian resoarbe istoria în mit: „Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate/Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate,/Să citesc în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris. La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură —/În zădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură/ Căci gîndirile-s fantome, cînd viaţa este vis „(*Memento mori*)". În felul său Eminescu este şi el o „victimă a modernităţii" ca şi Baudelaire. Pierderea sacrului, idee care a fost dusă pînă la ultimele limite de un Nietzsche sau un Lautréamont, este resimţită cu putere şi de Eminescu: „Lipsiţi sîntem de focul şi de razele Ideii./Azi coboară în mormîntu-i Domnul nostru: Umbra Dei" (*Opere*, V. 625).

Într-o lectură actuală, privirea critică acţionează asupra textelor poetice, privite aşa cum apar ele, fără alte determinări în afara acelora care ţin de manifestările spirituale intrinseci, specifice, şi efectuează un act de selecţie a semnificaţiilor care i se vădesc centrale, urmărindu-le apoi pe drumul armonizării într-un înţeles unic. Justificarea demersului hermeneutic consistă în a propune o ipoteză asupra textelor, întemeiată pe datele percepţiei subiective a interpretului; criteriul de validare a judecăţii rămîne să-l ofere confruntarea, din diferite unghiuri de lectură, a textului — cu imaginiea propusă.

Uu Eminescu scindat, cum ne propune I. Negoiţescu, cu o faţă către îndrăznelile viitorului, şi cu alta spre limitele „gustului" epocii, este în egală măsură greu de acceptat ca şi un Eminescu devenind altul cu fiecare act nou de lectură. Poezia sa există numai întrucît îi pot fi relevate esenţele centrele de iradiere şi modalitatea particulară de generare a tipologiei imaginarului. Ceea ce există în mod sincronic şi autonom, ca univers imaginar, nu poate fi făcut explicit de factorii intenţionalităţii critice decît printr-un demers diacronic, al succesiunilor. Separînd constelaţii tematice, anumite obiecte şi relaţii poetice specifice, nu pierdem nici un moment din vedere ansamblul. Evidenţa totalităţii se impune doar într-un mod paradoxal, ca epifenomen al textului, care-şi continuă existenţa primară, deschisă oricăror reformulări critice. Pentru a nu ajunge o negaţie a obiectului, interpretarea propusă nu trebuie să-şi piardă nici un moment propria deschidere, comunicarea cu textele.

Scanned with OKEN Scanner

2. Sesizarea unor complexe imagistice cu valoare paradigmatică face posibilă ordinea care există în spatele aproape infinitei multiplicări a verbului şi a eului poetic eminescian. În acest scop, ne propunem acum să circumscriem principalele componente ale vizionarismului eminescian (unitatea şi erosul cosmic, simbolistica oglinzii şi a vederii, visul, organizarea numeric muzicală a cosmosului, semnificaţiile ritualice ale mişcării în spaţiul imaginar, sinestezia, simbolistica a-polarităţii angelice) şi integrarea lor în ceea ce am numit *complexul mitopoetic al „descifrării"*. Eminescu concepea poezia ca pe un mijloc de pătrundere în adîncurile firii, cuvîntul justificîndu-se la el ca prezenţă într-un spaţiu al salvării ontice, ca soluţie de existenţă. Depăşind ipostaza unei „reflectări" mimetice a realului, cuvintele sînt vii, ele cheamă din orizontul existenţei oarbe lucrurile, restituindu-le forma şi demnitatea începuturilor. Poeme prea-cunoscute cum sînt *O, mamă...*, *Stelele-n cer*, sau marile construcţii vizionare ca *Memento mori*, *Feciorul de împărat fără stea*, *Luceafărul*, *Mureşanu*, ca şi frînturi meteorice rătăcind prin noianul manuscriselor, strălucesc ca aceeaşi intensitate a întregului. Datorită conceperii limbajului ca factor al creaţiei, poetica eminesciană permite instituirea unui nemărginit spaţiu interior, a cărui complexă simbolistică urmează să fie re-construită. Ipoteza are in vedere o perfectă analogie între *mythos*-ul şi *poiesis*-ul eminescian. Cu alte cuvinte transferul de la imaginea iconică la imaginea verbală se petrece aici fără pierdere de substanţă : ceea ce poetul *a văzut* în lume se află transpus întru totul în spaţiul verbului. Dispunînd de puterea magică de *a vedea*, poezia eminesciană adînceşte semnificaţiile lucrurilor, fără să le simplifice, ajungînd, din adînc în adînc pînă la înţelesurile ultime care ţin de geneza timpului, a spaţiului şi a eului. Nu înseamnă aceasta că vedem în Eminescu un „filosof-poet". Nimic mai depărtat de valorile filosofiei ca poezia eminesciană. Faţă de demersul ascendent al filosofiei, bazat pe elucidări succesive, poezia, asemenea unei *ars regia*, înaintează spre cunoscut prin mai necunoscut — *ad obscura per obscuriora* — . Cum altfel poate fi înţeleasă fraza eminesciană următoare, dintr-un manuscris căruia poetul i-a dat titlul de *Strîngerea literaturii noastre populare* : „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze ci din contra are să încifreze o idee poetică în simbolurile şi hieroglifele imaginilor sensibile...[3]"?

Ceea ce pune ordine în infinitatea reprezentărilor poetice eminesciene este acceptarea în centrul spaţiului imaginar a figurii animate şi reflexive a unităţii originare-*to èn*- ale cărui acte tipice pot fi privite ca însăşi desfăşurarea *poiesis*-ului eminescian care ia forma descifrării în ceea ce există a unui sens care să anuleze dramatismul scindării energiilor universale, conflictul eu — lume, izvorul veşnicei suferinţe. Toate „măştile" şi ipostazele eului poetic eminescian sînt oglindiri, metamorfoze ale acestei figuri centrale. Despre complementaritatea diferitelor întruchipări ale eului eminescian a vorbit şi I. Negoiţescu, care a sesizat că „trei figuri" Poetul, Călugărul Monahul „alcătuiesc unul şi acelaşi suflet contemplativ, dureros, adolescent".[4]. Specificarea a numai trei ipostaze ale acestui „suflet contemplativ" vizează însă un nivel al neîntregului, întrucît aceleaşi atribute specifice,

[3] Mihai Eminescu, *Literatura populară*, ediţie de D. Murăraşu, Bucureşti, „Minerva", 1977.

[4] *Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, E.L.U., 1968, p. 65.

prezintă și celelalte apariții din universul eminescian, inclusiv cele feminine; pe de altă parte, cel puțin același grad de recurență au și alte „măști": Magul, Filosoful, Tînărul neinițiat. Zoe Dumitrescu-Bușulenga vorbea și de o „ipostază voievodală" la Eminescu.[5]

Absorbția tuturor ipostazelor ființei într-un *supra-eu* este la Eminescu un fenomen de convergență. Proiectată în diversitatea demersurilor poetice și noetice, aceeași conștiință a integrității cosmice se reflectă în animismul generalizat pînă la forma unui eros cosmic, în interferența umanului cu regnurile vegetal și mineral, ca și în ceea ce se poate numi o materializare a limbajului poetic. Magul, ipostaza cu cea mai mare densitate simbolică a unității demiurgice, locuiește un spațiu a-cronic, într-un centru identic cu sine al ființei, semnificat de vîrful muntelui (*Feciorul de împărat fără stea*)" Țelul cel unic senin" al acestui mag este *descifrarea*, căutarea unei soluții de salvare a lumii care să fie și propria lui salvare. Fără să aibă vîrstă, el inițiază în marile mistere pe cei mai buni din generațiile supuse trecerii; tînărul care vine la mag repetă gestul pe care îl făcuse și părintele său. Privirea magului poate „descurca" întreaga" viață a lumii": „El cartea-și deschide, la zodii privește/Și zodii descurca în lungul lor mers/E-o carte ce nimeni în veci n-o citește/Cu semnele strîmte întoarse-arăbește: Sunt legile-n semne din ăst univers." Feciorul de împărat, cel ales să dețină puterea în lume aparențelor, trebuie inițiat în marile secrete, pentru a vedea „în cartea lumii un înțeles deschis". Pentru aceasta, el trebuie mai întîi să-și cunoască propriul sine, „steaua sa". Drumul pînă la palatul „de marmură trandafirie" al magului este urcat cu mare trudă, figurare a efortului supremei ascensiuni: "Ș-apoi pe jos de-acolo eu muntele-am să sui/Cu gîndurile mele aripe să le pui". Inițierea în spațiul edenic înseamnă regăsirea de către prinț a dublului său, „al său înger palid", printre miile de spirite care coboară dantesc, ca o ploaie de aur, în trupurile destinate. Salvarea prin somnul erotic îi este interzisă însă tînărului deoarece în „cartea lumii" el nu are „semn". Esența sa se găsește de la început în sine și a o căuta în afară reprezintă cauza unei dureri nesfîrșite. Condiția damnării este însă pentru cel inițiat o deschidere spre „a lumilor misteruri" Asemenea Luceafărului, tînărul este un *arheu*, un *hyperaion* cuprins în eternitatea demiurgului: „Că-n lumea din-afară tu nu ai moștenire/A pus în tine domnul nemărgini de gîndire." Ca unuia care poartă în sine gîndirea demiurgică, treapta inferioară a „somniei" nu-i este rezervată. Veghea eternă este condiția participării la lumină, la *actul* creației, și nu la acela secund al reflectării acestei creații: „Genii beau vinu-uitării, cînd se cobor din ceruri/Deschise ți-s, nebîndu-l, a lumilor misteruri. „Totuși," „paharul somniei" trebuie băut, ca stadiu, ca treaptă a inițierii prin uitare. În oglinda magului, „profundă și largă", este invocat să apară din apele visului „Seraful" tînărului, perechea sa arhetipală; această treaptă a inițierii este o hierogamie. Îngerul somnului se întrupează din adîncurile visului ca o *anima mundi*, suflet fremătător al demiurgului. Îmbrățișarea tanatică se petrece în interiorul edenic din centrul labirintului: „Pilaștri de aur pe muri se coboară/Pe jos sunt covoare țesute-n flori vii/Și stele în candeli dulci raze presară/Și aeru-i dulce ca-n noaptea de vară. Și razele-s calde

[5] *Eminescu — cultură și creație*, București, 1976, passim.

şi trandafirii." Fiind accesibilă doar celor care tind la realitatea şi beatitudinea începuturilor, insula, centrul în genere, vîrful muntelui, au un înţeles ambivalent, fiind ţinuturi paradisiace şi ţinuturi ale morţii, în acelaşi timp[6]. Situat dincolo de „rîul care-şi mînă trecutu-n viitor" (splendidă imagine a tragismului existenţial prin imaginea apei anihilatoare), castelul magului cu arhitectura sa în acelaşi timp rustuică şi rafinată, simbolizează, în mijlocul curgerii umilitoare a aparenţelor, creaţia, faptul manifest. Este un spaţiu matrice, asemănător insulei lui Euthanasius din nuvela *Cezara* sau ţării zînei Miradoniz. Ambianţa familiară a magului, cu stîncile asemenea unor colonade scăldîndu-se într-un fluid imaterial, sugerează o „imagine a lumii — *eikon cosmou* — locuinţa ascunsă a demiurgului, care nu poate fi cunoscut decît prin revelare, comunicare şi „cufundare". Magul, în a cărui figură arhetipală se pot recunoaşte trăsături ale hierofantului antic, ale Sybilei lui Vergiliu sau ale unui Hermes Trismegistes al alchimiştilor, uneşte obiectul cu imaginea sa în oglinda din alte cărei „negre" lumini porneşte axa lumii, marele drum ascensional pe care iniţiatul îl urmează în căutarea identităţii. Dincolo de pîlpîirile înşelătoare ale lumii, de „visările amare", îmbrăţişarea serafică săvîrşeşte tripla autentificare a fiinţei, abolind timpul, spaţiul şi limitele eului: „Pămîntul departe-ntr-un punct s-a contrage./Căci lumi de departe în puncte se schimb,/Dispar a pămîntului viziune vage./A stelelor ţară curată se trage/Aleargă, trăieşte, a aştrilor timp.".

În elanul său, magul transcede durata devorantă şi nemărginirea spaţiului printr-o largă mişcare de interiorizare a lumii exterioare, trebuind să descifreze unitatea în multiplicitate, în feciorul de împărat „umbra" lui, să determine prin magie fuziunea timpului real cu cel imaginar, să domine un spaţiu multi-dimensional în plină expansiune. Simţurile sale sînt organe cosmice, mişcînd aştrii, principiile şi sferele. În centrul unei neîntrerupte alternări între negarea creaţiei şi înfăptuirea ei, magul confruntă tenebrele cu principiile, separînd elementele şi oferindu-le soluţia reintegrării, armonia. Ca ipostază demiurgică, magul are atributele mitice ale androginului cosmic — Anthropos — capacitatea acestuia de a lua toate formele posibile. După marele zbor prin aştri, magul vine, asemenea legendarului Lohengrin, plutind tras de lebede, în întîmpinarea feciorului de împărat devenit, pe îndepărtata stea" „un biet călugăr", retras în asceză şi durerea cunoaşterii, în spaţiul damnat al „cugetării": ...„ şi prin părţi/Necunoscute-a lumii gîndirea lui pribeagă/Străbate cu-aripi mîndre nemărginirea-ntreagă". Această ultimă ipostază a eului în poemul *Feciorul de împărat fără stea* clarifică sensurile tragismului orfic eminescian. Tînărul doreşte liniştea morţii definitive, a abisului care este singura salvare pentru destinul lui luciferic; nemărginirea gîndului cu care poetul a fost investit este o adîncire a rupturii de *anima mundi*. Poetul rămîne „feciorul de împărat fără stea", sortit să poarte „plînsul" întregii lumi. Înţelesul pe care poezia eminesciană ne obligă să-l vedem aici este că, pentru ca lumea să se poată salva, poetul trebuie să adune la sine toate durerile. De aceea durerea, plînsul sînt la Eminescu principii poetice. Creaţia este un auto-sacrificiu în solitudine absolută: „De plînge Demiurgos doar el aude plînsu-şi".

---

[6] Cf. Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, în „Revista Fundaţiilor Regale", VI, 1939, nr. 7, p. 103.

Prezență atemporală, poetul, apare în poemul de tinerețe *La moartea lui Eliade*, ca un *restaurator mundi* a cărui putere de a pătrunde în adîncurile *hybris*-ului istoric conferă tărie magică glasului său : „O, limba lui ! Îmi pare că-aud cum ea răsună/În aspra ei mînie, zidind nor peste nor,/Din ștearsa, neînțeleasa a istoriei rună/A descifrat al ginții puternic viitor./El trece peste timpuri, pe valuri cum furtuna,/Valuri care în ceartă se scutură și mor, *Os magna sonaturum* ! Idei c-ale lui Crist/În limba inspirată-a unui evanghelist.“

Unind spațiile, poetul „trece“ prin timp ca să „descifreze“ sensurile „neînțelesei rune“ în care stă scrisă istoria neamului său. Mesianismul, expansivitatea amphionică, nu l-a părăsit niciodată pe Eminescu, dar a fost însoțit în permanență de puternicul sentiment al zădărniciei cosmice. Tensiunea între aceste două direcții de conștiință a definit poezia eminesciană de la primele începuturi În fața unui univers „în cădere“, prin „apele de plumb“ ale unui timp devorator, saturnian, poetul (Eliade, Mureșan, Orfeu) deține puterea în multiplele ei dimensiuni : vederea, auzul, mișcarea, și o exercită cu îndreptățire demiurgică. Obsesia aceleiași întregiri cosmice este indicată și de frecvența motivului serafic, a cuplului edenic, explicită în poeme din tinerețe, în majoritate rămase în manuscris, și convergentă cu diversitatea formelor de „erotism cosmic“ din poezia antumă. Rafinata gestualitate a eroticii eminesciene se petrece în peisajul edenic, unde îngeri cîntînd „dulce și curat“ din „lire sunătoare“ participă la permanența creației. Manierismul reprezentărilor nu trebuie să ne înșele însă asupra semnificațiilor de adîncime : identificarea iubitei cu unul dintre acei îngeri este cuprinsă în simbolistica gravă a integrării în marele tot : „Acel înger/Fața pală/Ochiul negru păr bălai,/L-am văzut, o stea regală,/O lumină triumfală —/Și de-atunci îl iubesc, vai !/L-am căutat în astă lume/Pîn'ce viața-mi se pierdu,/Sufletu-mi se abătu.../Și-atunci te-am văzut : minune/Acel înger ai fost tu. “ (*Basmul ce i l-aș spune ei*). Străbătînd gîndirea și imagistica europeană de la Plotin la Baudelaire și Gottfried Benn, nostalgia unității angelice ocupă un loc central și în „filosofia“ eminesciană virtuală. Din imensul material al manuscriselor, ediția de *Opere* îngrijită de Perpessicius a selectat numeroase „exerciții“ care trimit cu claritate la sensul esențial antological implicațiilor acestui motiv. În manuscrise datate 1866—1867 se găsesc următoarele „exerciții“ : “Eu și cu tine, un singur eu. Natura, acest complex de euri“. Același manuscris (2 262) cuprinde următorul fragment, elocvent în ceea ce privește tendința eului eminescian de a-și mări dimensiunile pînă la a se suprapune peste un eu cosmic : „Trecutul cînd nu am fost, viitorul cînd n-oi fi ; există ele ? nu ; fiindcă *eu* nu (sunt) exist, sufletul lumei este *eu*. Fără eu nu există timp, nu există spațiu, nu există Dumnezeu, fără ochi nu e lumină, fără auz nu e cîntec ; ochiul lumina, auzul e cîntecul, *eu* e Dumnezeu.“ (*Opere*, V, 638).

Motiv solar, serafismul este un reflex în planul imaginarului al impulsului de eludare a duratei și a limitelor spațiale. Identificîndu-și sinele cu „sufletul lumei“, poetul-mag deschide orizont analogiilor fără număr între interior și exterior, între înalt și adînc. Simțurile poetului, devenit ființă cosmică sînt cauze — *origines* — ale lucrurilor : „ochiul e lumina, auzul e cîntecul“. Cîntecul conduce, prin elan extatic, la ieșirea din labirintul timpului. Forțele contradictorii ale ființei își găsesc în acest fel, un punct de întîlnire în sinele cosmic al Demiurgului, din care izvorăsc lumina și cîntecul : „*eu* e Dumnezeu“. Marile taine cosmice, ascunse în spatele aparențelor, își au

un corespondent în interioritatea eului. Într-un important studiu, Pompiliu Constantinescu a sesizat implicarea eului cosmic eminescian într-o figurare a unităţii care absoarbe în acelaşi timp şi impulsurile demonice şi pe cele erotice : „Drama lui Dumnezeu, simbol al Demiurgului, care este totuşi ascuns ca un mister suprem, într-o figuraţie de arhitectură sacră, nu e nicidecum, cum sugerează d. Călinescu, un simbol al «extincţiei» ci însuşi marele misteriforţa supremă, Demiurgul."[7].

Erosul este încă unul din principiile poeziei eminesciene, întreaga peisagistică fiind configurată la el conform unui *amor universalis*. Dorinţa extatică a uniunii erotice îşi are corespondentul imagistic în absorbţia luminii de către adîncimile neptunice : „Cînd soarele arde şi ceru-i văpaie/Pe-a lacului valuri profunde bălaie./Pe-o barcă împinsă de valuri ce merg./La tine alerg" (*Cînd...*). Eminenţa erosului ca factor configurator al imaginarului explică la Eminescu şi sentimentul eternităţii ; împăcarea erotică a naturii este o stare de graţie, o ieşire din timp : „Înger venit din ceruri, oi plînge al tău nume,/L-oi sămăna-n flori palizi şi-n stelele de foc,/Cînta-te-aş ca şi riul cel scuturat de spume/În nopţi ce stau pe loc. „(*„De-aş muri ori de-ai muri"*). Aceluiaşi impuls de transgresiune a limitelor individuale trebuie atribuită şi atenuarea atributelor sexuale, alunecarea spre genul opus a „figurilor" eminesciene. Călinescu vorbea despre o „Veneră serafică" şi despre un „serafism animal"[8] remarcînd şi „agresivitatea" femeii în erotica eminesciană. Cuplul se realizează în poezia lui Eminescu după legi cosmice necesare. Eul se regăseşte în „celălalt" prin anamneză, prin amintirea stării edenice pierdute odată cu intrarea în „vremuire". Cînd o vede pentru prima oară pe Poesis, lui Toma Nour i se părea că o cunoaşte de foarte multă vreme. La fel faraonul Tlà invocînd din adîncimea vremii chipul iubitei. Prin regăsire, cupului devine armonioasa unitate din începuturi, ieşind din timp într-un spaţiu al visului, în „gheţurile" siberiene", pe lună, în braţele „somniei" sau pe insula lui Euthanasius. Prezenţa figurii apolare a androginului nu ia în poezia lui Eminescu, formele degradate, morbide, care obsedau imaginaţia unor Swinborne, Sar Péladan, Huysmans, O. Wilde. Mitul are la poetul român virtuţile sale genuine, avînd locul său necesar în marele sistem al analogiilor poetice, în acest sens Eminescu întîlnindu-se cu marele Romantism (Fr. Schlegel vorbea în *Über die Diotima* despre dobîndirea unui nou tip de umanitate prin orientarea educaţiei spre realizarea idealului androginic[9].

Succesivele iniţierii au pentru eroii prozei eminesciene valoarea unor identificări cu Demiurgul, prin atingerea polarităţii originare a fiinţei. Deşi întregul simbolism iniţiatic are, în liniile sale generale, semnificaţia unei ocultări, a unei retrageri din timp, poezia lui Eminescu concepe eliberarea eului ca pe o „înseninare" : „O, te-nsenină, întuneric rece/Al vremei. Înfloreşte-n neagra-ţi/Speluncă umedă ca şi ebenul cel topit./Fă ca să strălucească pe-acea cale/Ce duce-n vecinicie toate-acele/Fiinţe nevăzute, cari sunţ/Deşi trec nesimţite, ca şi vremea/Ce vremuieşte-adînc în tot ce e" (*O, te-nsenină, întuneric rece*). Neputinţa ieşirii de sub „vremuire" e o faţă a pierderii entuziasmului, a elanului care permite accesul la lumina adîncă a lumii, la „semnul"

---

[7] *Eros şi Daimonion*, în „Revista Fundaţiilor Regale", VI, 1939, nr. 7, p. 94.
[8] *Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, „Minerva", 1970, vol. II, p. 226.
[9] Cf. Mircea Eliade, *Mitul Reintegrării*, Bucureşti, „Vremea", 1939, p. 76—77.

ultim din lucruri : „În zadar ne batem capul, triste firi vizionare./Să citim în cartea lumii semne ce noi nu le-am scris „(*La moartea lui Neamțu*). Conceperea timpului sub semnul nocturnului este un principiu orfic. Curgerea vremii este o succesiune a umbrelor printre care „dulcea umbră" a Euridikei se pierde pentru totdeauna. Orfeu rămîne fără „stea", rătăcind prin natura pe care nu o mai poate înțelege. Durerea orfică, sfîșietoarea imagine a poetului cu brațele întinse, are o splendidă întrupare în poemul *Din valurile vremii*. Mitul poetului zdrobit de timp, neputința tragică de a eluda durata îmbracă haina genuină a lirismului eminescian : „De mă găsesc iar singur cu brațele în jos/În trista amintire a visului frumos.../Zadarnic după umbra ta dulce le întind : /Din valurile vremii nu pot să te cuprind." Dacă moartea este pentru Eminescu experiența limită, sursă a nesfîrșitei dureri, ea este, în același timp, și „haos de lumină", principiu existențial, deschidere către autentic prin ilimitatul ființei : „Te văd ca o umbră de-argint strălucită,/ Cu aripi ridicate la ceruri pornită,/Suind palid suflet a norilor schele,/Prin ploaia de raze, ninsoarea de stele" (*Mortua est*). Moartea transcende trecerea, lucirile palide și înșelătoare ale „lumii acestei", unde „toate-s nimică" dar, obligînd eul la cunoașterea durerii universale este totodată și factor al *hybris*-ului, figurînd căderea, drama creației demonice. Cunoașterea neantului, a morții, e cauza pentru care poetul-Orfeu încetează cîntarea : „De racla ta razim eu harfa mea spartă." Antinomia dintre cele două înțelesuri opuse ale principiului thanatic definește tragismul eminescian care izvorăște din neputința *înțelegerii*, a „descifrării": De e sens într-asta, e-ntors și ațeu/Pe palida-ți frunte nu-i Dumnezeu" Prin moartea Euridikei, Orfeu pierde armonia naturii — *philia apanton* — și rupe coardele lirei : „Ea a murit — am îngropat-o n zare./Sufletul ei de lume este plîns./Am sfărmat arfa și-a mea cîntare S-a înăsprit, s-a adîncit, s-a stins" (*Aveam o muză*). Gestul semnifică în alt plan, participarea în tensiunea ultimă a poeziei moderne care, prin maxima îndepărtare de origine, se închide — în tăcere. După *nekyia*, descenderea în întuneric, Orfeu nu mai poate reveni la sine. Prin moarte a fost inițiat în neant ; dar mai mare gravitate o are faptul că logosul își pierde sacralitatea („Pierdută-i a naturii sfîntă limbă") instituind ca limită ireconciliabilitatea dintre trecutul expansiv și prezentul descensional. Între ființă și neființă poetul nu poate opta, de unde tragicul, durerea cosmică pietrificată în dorința cheie a regăsirii în eul cosmic : "... pe mine/Mie redă-mă". Între trecutul întotdeauna solar și prezentul „de plumb", doar nostalgia mai poate susține epifaniile logosului, cîntecul, chiar dacă dorința de neant rămîne iremediabilă și definitivă : „Eu nu văd munții înecați în nouri/De care gîndu-mi vultur s-agață ;/N-aud a mării-înmiite-ecouri./Ce-n glasul meu măreț se-amesteca ;/ În codrii-antici n-aud muget de bouri,/Trezind zilele vechi în mintea mea..." (*O,-nțelepciune ai aripi de ceară*).

Dominanta thanatică a imaginarului eminescian a apărut cu claritate exegezei : „Somnolența este starea cea mai stăruitoare a spiritului în lirica lui Eminescu"[1] . Toate sensurile adînci ale acestui *mythos* sînt însă departe de a fi relevate în întregime. Somnul este armonia primă a naturii și a istoriei. „Și popoarele dorm" nota poetul pe un manuscris. În acest somn al popoarelor

[10] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 180.

poetul dorea să descifreze „simbolele în care s-a aşezat infailibilul spirit al materiei"[11]. Ieşirea din somnul unităţii şi trecerea în zona raţionalităţii apăreau ca o mare primejdie — primejdia „conştiinţei": Natura ese din somnul umanităţii — instinctiv neconsciu — însă sigur şi infailibil în pasurile, într-o stare consecutiv mai conscie, mai raţională, însă mai nesigură; o stare a cărei cele mai multe pasuri sunt greşeli."[12]. Între starea de veche şi cea de somn, graniţele sînt foarte nesigure şi, mai ales, necunoscute. Visul poate avea la Eminescu o raţiune mai adîncă decît veghea, dar, pe de altă parte, lumea „cea aievea" poate fi un vis, rezultatul „gîndirii" cosmice a Demiurgului: „Astfel, într-a veciniciei noapte pururea adîncă,/ Avem clipa, avem raza, care tot mai ţine încă, .../ Cînd s-o stinge, totul piere, ca o umbră-n întuneric,/ Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric" (*Scrisoarea I*). Eternitatea nu este decît un somn fără sfîrşit. Intrînd în somn, „naturile tăcute" devin asemenea Demiurgului, care „singur au de plînsu-şi" (*Scrisoarea II*) fiindcă somnul este starea genezelor, a întinsurilor tăcute de dinainte de apariţia lumilor şi a luminii: „Ei dorm cum doarme-un haos pătruns de sine însuşi,/Ca cel ce-n visu-i plînge şi nu aude plînsu-şi (*Ca o făclie*). „Somnolarea" este şi starea firească a erosului eminescian, reprezentînd descătuşare, deschidere spre freamătul cosmic, comuniune cu murmurul exterior. Somnul şi visarea încadrează un spaţiu sacru în care se petrece o atenuare a conştiinţei şi o intrare sinestezică în muzica totală şi „tînguitoare" care învăluie cadrul: „„adormi-vom, troieni-va/ Teiul floarea-i peste noi/ Şi prin somn auzi-vom bucium/ De la stînele de oi" (*Povestea codrului*). Timpul încetează, în somn, să mai fie tragica şi umilitoarea succesiune de chipuri înşelătoare, Fenomenalitatea lumii se dizolvă în apele adînci ale visului, iar eul îşi regăseşte liniştea primară. Somnul este o „cumpănă" între două lumi, un „vameş" la poarta vieţii. Refuzul vieţii echivalează cu supremul blestem, cu rătăcirea perpetuă, intrarea în „jalnicul" lanţ al metamorfozelor: „S-ajungi pe tine însuţi a nu te mai cunoaşte,/ De propria ta faţă, Rebel să-ţi fie teamă/ Şi somnul — vameş vieţii să nu-ţi mai ieie vamă" (*Strigoii*). A nu putea trece prin „vămile veciei" este caracteristica ipostazei demonice a eului eminescian. „Nemarginile de gîndire" singularizează pe poetul — Lucifer. „Veghea" înseamnă o dureroasă pierdere a capacităţii de consonanţă cu natura: „Ce ochi veghează umed ? Ce suflet se frămîntă./ Ce suflet ţipă-n doliu ,ce liră jalnic cîntă ?.../ Sînt eu !..." (*Andrei Mureşanu*, 1871). Şi somnul, ca şi celelalte simboluri eminesciene, are o semnificaţie ambivalentă. Interzis ipostazei demonic-luciferice, somnul este marele veşmînt al ipostazei orfice, cu fastuoase desfăşurări onirice: „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur... (*Memento mori*). Dar, pentru poetul atins de aripa neagră a „cugetării", cu sufletul „de groază sfîşiet", visul intră, împreună cu „tot ce codrul a gîndit cu jale", în adîncimea uitării: „De-aceea mă înfăşur în mantie şi tac/Şi înc'odată-n şiruri viaţa mi-o disfac/ Şi visurile mele le las încet să treacă.. " (*O, stingă-se-a vieţii*). Asociată secretelor puteri iniţiatice ale visului guvernat de astrul selenar, *poarta* este locul de îmbrăţişare cosmică a luminii cu întunericul, a veciei cu trecerea: „Căci în propria-ne lume ea deschide poarta-ntrării/ Şi ridică mii de umbre după

[11] B.A.R., Ms. 2 257, f. 216, în *Caietele Eminescu*, vol. IV, Bucureşti, „Eminescu", 1977, p. 21.
[12] *Ibidem*.

stinsul luminării..."(*Scrisoarea I*). Poarta este un obiect sacru, semnificînd intrarea în „vămile veciei" : „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă/ Prin care trece albă, regina nopții moartă" (*Melancolie*).

Funcția cheie a cuplului în realizarea unității ne-ar putea îngădui ca, prin unele speculații etimologice, să identificăm reprezentări ale *deschiderii* chiar în numele eroilor nuvelei *Cezara*. Cezara (lat *caedo,-ere* „a tăia, a face o spărtură") trimite la imagini ale *deschiderii*, *desfacerii*, proprii elementului acvatic, feminin. Ieronim (gr *hieros* „sfînt", *nymos* „nume") este un cuvînt cu încărcătură simbolică ascensională, sugerînd trăsăturile manifeste ale focului. Petrecîndu-se în teritoriul mirific al morții — insula bătrînului Euthanasius —, iubirea celor doi are caracterul sacru al naturalității. Nuditatea eroilor este un atribut al ingenuității, al „sfințeniei", transferată de natură asupra omului. Iubirea omenească intră în freamătul erotic al stihiilor. Oriunde la Eminescu, apele sînt pătrunse de lumină, de foc și îmblînzite în marea îmbrățișare cosmică : „Iată lacul. Luna plină/Poleindu-l îl străbate ; /El, aprins de-a ei lumină./Simte-a lui singurătate..." (*Lasă-ți lumea*). Lumina, elementul pătrunzător, este simbolizată de substantivul feminin *lună* iar apa primitoare este figurată de *lac*, substantiv masculin în forma sa de singular. Limba română facilitează întrepătrunderea imaginară a genurilor, obnubilarea atributelor „pure". Erotismul eminescian, în transpunerea sa stihială, este mult mai complex decît relația schematică negativ — pozitiv, masculin — feminin. Mitul devine eminescian prin sugerarea difuză a unei îmbrățișări cosmice (*luna-lacul*), dar, mai cu seamă, prin sugestia unor analogii în spațiul eului. „Visarea" lacului „poleit" de lumina agresivă a lunii este o metaforă tipică a eului eminescian care nu este caracterizat de expansiune ci este *dominat* de eros. „Tabloul de natură" ascunde, în formă primară, *mythos*-ul eminescian al eului cosmic. Aceste reprezentări cosmice ale erosului l-au îndreptățit pe Edgar Papu să vorbească de un *erotomorfism* al universului eminescian, care modelează imaginile cu forța unui principiu. Însăși relația poet — lume este una erotică : poetul, element masculin, reprezentînd „forma", iar natura, elementul feminin — „substanța" aristotelică ; unirea lor sacră prefigurează creația. Fiindcă, scrie criticul, „natura (...) nu este mamă, ci iubită."[13] Lumina nu îmbrățișează, nu cuprinde protector apele, ci *cade*, „uitînd de sine" în valurile primitoare : „O, mare, mare înghețată, cum nu sunt/De tine-aproape să mă-nec în tine!" (*Odin și poetul*). Întinsurile mării semnifică pacea anihilatoare a oricăror impulsuri demonice. Foarte adesea, femeia apare asociată apelor murmurînd sub lumina lunii : „De murmur duios de ape/Ea trezită-atunci tresare" (*Făt-frumos din tei*). Din îmbrățișarea luminii cu umbra adîncurilor se înalță cîntecul originilor, „murmurul" purtat de ape : ... „a izvoarelor murmuri/Umbra umedă de codru, stelele ce ard de-a pururi" (*Scrisoarea I*). Fenomenalitatea versului se propune adesea ea însăși ca întrupare a stratului arhetipal. Nașterea luceafărului din ape este sugerată în momentul ei originar, *in actu* : „Venea plutind în adevăr/Scăldat în foc de soare" (*Luceafărul*). Participiu al unui verb al curgerii, sugerînd prin fonetica sa fluența și istabilitatea generică a apei, cuvîntul *scăldat* se găsește așezat. într-o sintagmă inseparabilă, alături de *foc*, în materialitatea subtilă a substanței vizionare.

[13] Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, București, „Minerva", 1971, p. 10.

Într-o altă variantă (var, II, *Opere*, II, 402), distihul sună astfel : „Și se arată-n adevăr/Scăldat în foc de soare." Semantica plutirii („venea plutind") cu conotațiile ei thanatice, a fost preferată unei expresii mai directe a epifaniei („se arată") Aceeași sferă semantică susține și sugestia materialității timpului : „Și trec toți secolii-mprejur/Cu mii de lumi de-a notul."

În imagistica eminesciană, nocturnul interferează cu regimul diurn pentru a sugera permanența ființei. Ambiguitatea lumină — întuneric corespunde unei spaime de a sfîșia natura, de a aneantiza armonia prin cunoaștere demonică. Lumina nu pătrunde la Eminescu din afară ci învăluie din interior, fără a epuiza plenitudinea lucrurilor. Lumina solară, agresivă, lipsește în poezia eminesciană, înlocuită de un fluid imaterial care scaldă lucrurile, făcîndu-le să comunice unele cu altele : „Și-n pietre scumpe florile-s topite/De raza caldă a luminei moale" (*Opere*, V, 649). Apele, în ipostaze care se multiplică la nesfîrșit, animă profunzimile întunecoase ale codrului sau adîncesc strălucirile bolții cerești. Nu strălucirea amiezii definește ziua eminesciană, ci mai degrabă zorii și amurgurile. Noaptea, la rîndul ei, nu este un întuneric deplin, ci e pătrunsă de lumina selenară, mată și învăluitoare : „Lucia marmura neagră în noaptea voluptoasă" (*Opere*, V, 645). Lumina rece a lunii este o prezență extatică, absorbind în spațiile tăcerii „somnolente" metamorfozele naturii „cufundîndu-le" în atmosfera muzicală a „murmurlui de ape". Luna, mișcarea tremurătoare a apei, lumina difuză și „cîntarea se întîlnesc într-un text de mare densitate și concreteță imagistică : „Lunca doarme-adînc sub lună/ De lumina-i îmbrumată/Sună-a apelor mișcare/Fulgerînd cîntare mată" (*Opere*, V. 469).

În fluxul reveriei eminesciene, obiectele nu au o prezență obsesivă, directă ci sînt împinse în afara timpului, apar ca umbre, ca „icoane" sau ecouri pe care privirea le absoarbe, nu le pătrunde: „Argint e în sală și de raze nins/ E aerul pătruns de mari oglinzi" (*Pustnicul*). Cînd lumina izvorăște din adîncurile eului, strălucind „în afară", se petrece o adîncire, *Erosul* ia forma atracției pure, extatice, care aneantizează limitele, obnubilînd conștiința : „Ci cînd răsai nainte-mi ca marmura de clară/Cînd ochiul tău cel, mîndru străluce în afară,/Întunecînd privirea-mi, de nu pot să văd încă/Ce-adînc trecut de gînduri e-n noaptea lui adîncă" (*Nu mă înțelegi*). „Gîndurile" nu înseamnă „idei" ci „lamura" vieții, imagini însuflețite și nepieritoare ale lucrurilor, pe care numai „dreapta oglindire" le poate suprapune peste „închipiurile " vane, schimbate de vreme una cu alta. Dincolo, în apele adînci ale oglinzii, eul se regăsește el însuși ca „parte-adevărată" : „În dreapata-vă oglindă oricînd se regăsește/Căci partea-adevărată și cea nepieritoare/ E ori și cînd aievea și nici în scrieri moare" (*Opere*, II, 200).

Oglinda, cu puterea ei magică de a crea „în oglindire, labirintul cel mai perfect posibil"[14], este la Eminescu un mediu al ocultării, al „întoarcerii" „sensurilor" către esența lucrurilor. Firul de lumină, absorbit și transmis în adîncuri de oglindă, orientează eul spre „nucleul" ființei, acolo unde se poat regăsi ca arhetip. Oglinda „cerne", lumina, revărsînd asupra spațiului pacea liniștitoare, adîncind „enigmele", dar apropriindu-le de un

[14] Gustav Renè Hocke, *Lumea ca labirint*, traducere de V.H. Adrian, prefață de N. Balotă postfață de A. Pleșu, București, „Meridiane", 1973, p. 173.

sens al perceperii totale, sinestezice. Asemenea bolții cerești din *Demonism* oglinda este un spațiu-deschidere între aparență și esență, o poartă, configurînd impactul și, în același timp, unirea între micro și macrocosmos. Posedarea oglinzii este unul din atributele esențiale ale tuturor figurilor mitice din imagistica eminesciană. Magul din *Feciorul de împărat fără stea*, *Memento mori* sau *Sărmanul Dionis* încearcă să unifice, prin magia oglinzii, obiectul cu imaginea sa, „icoana" sacră, nesupusă trecerii. Reflectînd analogiile eu-cosmos, oglinda este obiectul sacru al inițierii în macro-cosmos. Diferitele etape ale inițierii sînt stadii ale unei „învățături a secretelor" (*disciplina arcani*), al cărei țel suprem este găsirea a „tot ce-i drept, frumos și bun" : „În zidirea cea antică sus în frunte-i turnul maur,/Magul priivea pe gînduri în oglinda lui de aur, /Unde-a cerului mii stele ca-ntr-un centru se adun./ El în mic privește-acolo căile lor tăinuite/Și cu varga zugrăvește drumurile lor găsite—/Au aflat sîmburul lumii, tot ce-i drept, frumos și bun" (*Memento mori*). Suprema realizare a iubirii, liniștirea durerii, este o cuprindere în interior a tuturor „stelelor" care traversează spațiul, trecînd prin „vămile veciei", din eon în eon. Durerea „neîntregimii" este anulată prin identificarea eului cu un supra-eu cosmic, în această identificare oglindindu-se marele Tot : „Însă ea dacă pe sînu-i s-ar lăsa odinioară/Ar simți că înăiuntru-i toate stelele coboară/Liniștind a lui durere, oglindind eternul mers/ Universul cel din ceruri ar vedea alt univers" (*Opere*, II, 303). Șt. Cazimir observă cu justețe că „în opoziție cu Platon, atributele esenței sînt puse la Eminescu în seama imaginii reflectate"[15].

Adevărul se găsește, pentru eroul poetic eminescian, ascuns în „enigma" și în „hieroglifele" fiecărui lucru și poate fi atins numai prin eros, care este o cale oferită eului pentru a-și regăsi esența în chipul „tăinuit" al lumii. Oglinda înlesnește intrarea în vis unde subiectul își depășește limitele individuale. Într-o altă variantă la versurile de mai sus, din constelația *Scrisorilor*, universul „oglindit" este mai real decît „cel din ceruri", supus curgerii „veacurilor" : „Ar simți cum că în luntru-i veacurile se coboară/Liniștind a lui durere, oglindind al lumii mers/ Universul cel din ceruri nu l-ar crede univers."

Funcția eudemonică a oglinzii trebuie extinsă și asupra apelor în genere și a întinsului de apă (lacul, marea), în special. Fundul adînc al apelor, opac și transparent totodată, apare ca o imensă oglindă între lumea „cea aievea și „visele-întrupate". Trecerea spre orizontul visului înseamnă o regăsire a întregului. în spiritul teogoniilor mitologice.

În spațiul oniric al *Luceafărului*, oglinda este un mijloc de invocare magică a *celuilalt*. Fata de împărat „prinde" în oglindă ființa noumenală a *hyper-aion*-ului, aducînd-o în lumina accesibilă a visului său și dîndu-i un „chip". Cei doi „intră" în apele oglinzii și se regăsesc în adîncul ființei lor unice : „Și din oglindă luminiș/ Pe trupu-i se revarsă/Pe ochii mari bătînd închiși,/Pe fața ei întoarsă." Ca „obiect" central al mitului narcisic, oglinda simbolizează locul unde adîncul eroului se confundă cu imaginea sa exterioară, în tremurarea apei. În visul paradisiac al lui Dionis, „ceruri de oglinzi" filtrează lumina „stelelor albastre" iar în mijloc se află un „ochi de foc", care veghează asupra tuturor „enigmelor"

[15] *Stelele cardinale, eseu despre Eminescu*, București, „Eminescu", 1975, p. 62.

(*Opere*, VII, 107). Ochiul însuşi este oglinda cea mai perfectă, este sfera parmenideană, nemişcată, fără naştere şi fără sfîrşit, egală cu sine în învelişurile sale, de unde izvorăşte lumina. Recurenţa mitului lui Narcis indică tendinţa spre interiorizare a eului poetic eminescian. Prin faţa ochiului „se petrec" aparenţele, murmurul lumii care, prin oglindire, devine epifanie, absorbţie a limitatului în sferă, în ilimitatul pur şi închis. „Tînărul Endimion" este invocat în acest context ca simbol al castităţii androginice, al perfecţiunii în stare *să vadă* ce se află dincolo de „straniul joc" al curgerii : „În cea oglindă mişcătoare/Vrei să priveşti un straniu joc,/O apă vecinic călătoare/Sub ochiul tău rămas pe loc ?" (*Diana*). Nivelul mitic îşi are corespondentul în arta poetică eminesciană. *A vedea* înseamnă, pentru poetul vizionar, *a salva*, a ridica esenţa lumii din efemeritate şi a o îngloba în Cuvînt. Cea mai mare parte a substanţei vizionare a *Luceafărului* se manifestă în spaţiul *vederii*, al visului echivalent cu fiinţa autentică. Odată cu trezirea din vis, „fata de împărat" îşi pierde sacralitatea, *devenind* o simplă Cătălină. Numai în vis se succed toate ipostazele lui Hyperion, care şi ele sînt întruchipări ale perfecţiunii narcisice: „Iar umbra feţei străvezii/E albă ca de ceară/Un mort frumos cu ochii vii/Ce scînteie-n afară." Aceşti „ochi vii" aparţin sinelui cosmic — *axis mundi* — conştient de propria auto-geneză. Acesta este cel care „vede" înfăptuind creaţia prin actul esenţial al plăsmuirii de „icoane". Nefiinţa (haosul) trece în fiinţă (lumina) : „Şi din a haosului văi/Jur împrejur de sine/Vedea ca-n ziua cea dintăi/Cum izvorau lumine". Se găsesc figurate aici cele două tipuri de mişcare simbolică prin care se organizează cosmosul eminescian : mişcarea ascendentă („izvorau lumine") şi cea descendentă (jur împrejur de sine"). Ca şi la Dante, mişcarea haotică şi întîmplătoare este străină edenului imaginar eminescian. Centrul lumii — steaua magului, locuinţa ascunsă a Demiurgului sau insula lui Euthanasius—sînt axe ale unei spirale a mişcării universale, pe care sufletele „alunecă", împlinind creaţia şi universalitatea zborului. Traiectoriile slînt stricte, conform unor secrete „cifre" şi „semne" ale armoniei cosmice. Dionis se miră de această „armonie prestabilită între gîndirea lui proprie şi viaţa cetelor cereşti" (*Opere*, VII, 107).

Datorită paralelismului între *mythos* şi expresie, muzicalul acţionează în poezia lui Eminescu cu forţa unui adevărat principiu. Armonia exterioară a versului văzută ca o consecinţă, în planul formei, a acordului între imaginea statică şi cea dinamică a cosmosului, acord care determină un flux neîntrerupt al perceperii realului. Curgerea fonică corespunde fluidităţii semantice a imaginilor, iar cauza interioară a acestui fenomen eminescian este un *mythos* al armoniei, al substanţei prime şi nesfîrşite a creaţiei. Cîntecul este pentru Eminescu un ansamblu al tuturor posibilităţilor, unificînd din interior lucrurile fragmentate, reinstaurînd starea cosmotică iniţială : „Marea aerului caldă, stelele ce-ntîrzii line/Limba rîurilor blonde, ale codrilor suspine,/Glasul lumie. glasulmărei se-mpreună-n infinit (*Memento mori*). Dacă pentru Nietzsche muzica era un principiu vital al dezlănţuirii şi dez-obiectivării eului, la Eminescu muzica este un loc al întîlnirii fericite a tuturor simţurilor ; ca şi sinestezia, muzicalitatea eminesciană este o categorie thanatică. *Mithos*-ul muzicii, văzută ca deplinătate a fiinţei, defineşte orfismul poeziei eminesciene. Prezenţa lui Orfeu — simbol al puterilor expansive ale muzicii — indică, între altele, conştiinţa calităţii de esenţe a valorilor muzicale ale poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Funcția imaginativă a conștiinței poetice eminesciene percepea realitatea ca pe un *continuum* fluid ; lucrurile se află în relații de strînsă contiguitate, „vărsîndu-se" unele în altele, și eliberînd o energie a cărei organizare are ca rezultat categoriile armoniei : „...armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizației și rațiunii, un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor, înainte de diferențierea și închegarea lor"[16]. Fluxul muzical al poeziei eminesciene este, prin urmare, un fenomen mai adînc decît simpla sonoritate melodică. Unei melodicități fonetice îi corespunde un *continuum* semantic în planul imaginilor. Izomorfismul perfect al acestor două nivele impune armonia ca pe cea mai relevantă trăsătură a expresivității eminesciene. Avem aici poate principala cauză care explică greutatea cu care poetul se hotăra să-și facă poemele cunoscute : „antumele" sînt poemele cu cea mai perfectă armonie formală, în schimb marile mituri eminesciene nu-și relevă în întregime valoarea decît în marile poeme, rămase, în parte, necunoscute în timpul vieții poetului. Ca și lumina, muzica eminesciană nu invadează din afară, ci rezultă din eliberarea magică a eului, ca una din căile principale ale auto-cunoașterii. Regăsirea sinelui în vis echivalează pentru Dionis cu o participare la corul extatic al îngerilor. Muzica vine din interiorul eului, unde a existat dintotdeauna : „Odată el își simți capul plin de cîntece. Asemenea cu un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în minte lui îmbătată, stelele păreau că se mișcă după tactul lor ; îngerii ce treceau surîzînd pe lîngă el îngînau cîntările ce lui îi treceau prin minte. În haine de argint (cu) frunți ca ninsoarea, cu ochi albaștri care luceau întunecat în lumea cea solară, cu sînuri dulci, netezi ca marmura, treceau îngerii cei frumoși cu capete și umere inundate de plete ; iar un înger, cel mai frumos ce l-a văzut în solarul lui vis, cînta din arfă un cîntec atît de cunoscut... notă cu notă el îi prezicea... Aerul cel alb rumenea de voluptarea cîntecului, numai semnul arab lucea roș, ca jăratecul noaptea" (*Opere*, VII, 107). Fragmentul citat este relevant pentru cuprinderea celor mai importante categorii ale poeticii eminesciene într-un tot discursiv : angelitatea, muzicalul, somnul,sinestezia, valorile lor magice, de identificare a eului într-un spațiu absolut, în spațiul „semnului" în care se află cifrat cosmosul.

3. Aparținînd prin tematică și ideologie unui romantism în permanentă restructurare, Eminescu se raportează, în ceea ce privește experiența limbajului, ca și generațiile post-baudelaireiene, la *efectele* primelor poetici romantice, aspirînd, ca poet modern, la o *formulă* a realului, pregnantă și definitorie cu exclusivitate. Tonul poetic eminescian, realitate constituită dincolo de ierarhia imaginilor și a metaforelor-cheie, ca și de fluctuațiile ideologice ale conștiinței poetului, anulează opoziția între polii personalității sale dilematice, care a început să fie văzută ca atare încă de Maiorescu. O însemnare din 1876 pe marginea unei variante a poemului *Mureșanu* face explicit sentimentul nostalgiei după o stare de grație a spiritului poetic, netraversată de îndoială : „Am scris-o într-un timp cînd sufletul meu era pătruns de curățenia idealelor, cînd nu eram rănit de îndoială. Lumea mi se prezenta armonioasă, cum i se prezintă oricărui ochi vizionar, netrezit încă, oricărei subiectivități fericite în grădina

[16] Tudor Vianu, *Armonia eminesciană*, în *Opere*, vol. II, București, „Minerva", 1972, p. 443.

închipuită a închipuirilor sale"[17]. Îndoiala asupra integrităţii lumii pune eul poetului într-o relaţie conflictuală cu natura, relaţie transpusă obsesiv la nivelul tematic. Asemenea feciorului de împărat din poemul *Feciorul de împărat fără de stea*, în care pulsează „nemarginii de gîndire", poetul „rănit de îndoială", sfîşie cu „razele reci" ale „cugetării" chipul „dulce" al lumii create de fantezie. Recuperarea *mithos*-ului originar al poeziei îi apărea poetului, în spiritul scepticismului secolului său, ca fiind imposibilă ; Eminescu preconiza o unire a „fanteziei" cu „reflecţiunea", în adîncurile personalităţii geniale (v. scrisoarea cunoscută către Iacob Negruzzi, din 11 februarie, 1871).

Dacă pot fi citate, în publicistica şi în scrisorile poetului, texte interpretabile ca fragmente ale unei poetici raţionaliste explicite, nuanţată de aporturi kantiene şi romantice, nu-i mai puţin adevărat că, atît cît lasă să se întrevadă ediţia de *Opere* îngrijită de Perpessicius, ca şi reproducerile fragmentare în *Caietele Eminescu* şi în revista „*Manuscriptum*", imensul material al manuscriselor fremăta de prezenţa unui *altceva* de ale cărui dimensiuni, formă şi sensuri poetul nu putea avea, fără îndoială, o conştiinţă clară. Caracterul provizoriu şi incongruent al fragmentelor pe care le vom cita contează el însuşi ca simptom al unui efort spre eliberare al logosului eminescian de categoriile „obiectivismului „poetic despre care vorbea Goethe. O concepţie a limbajului ca flux continuu şi total, care să absoarbă realitatea fragmentată de „cugetare" şi să o restituie unui timp mitic, integral, îngăduie personalităţii eminesciene să se îndepărteze, în această privinţă, de insuficienţele şi eşecurile romanticilor. Manuscrisul 2257, f.11, r., cuprinde între note de curs şi diverse conspecte o rezumare pregnantă a doctrinei *mimesis*-ului de sorginte aristoteliciană. Subliniată în textul eminescian se găseşte următoarea propoziţie : „Cerinţa : *ca arta să se ţină în marginile raţiunii*"[18]. Sublinierea ar putea indica fie „obsesia" poetului de a se refuza categoriilor vizionarismului, fie nevoia de a conştientiza „ad usum proprium" insuficienţele „raţionalităţii artistice" pentru a se putea îndepărta de ele. Această a doua ipoteză este confirmată de frazele cu care textul continuă : „Este arta numai imitativă, sau trece peste aceste margini şi dă ceva propriu. Arta stă asupra naturei însă să nu se înţeleagă rău. Trebuie să caracterisăm momentul unde se ating amîndouă. Antitesa între om şi natură a decis. Şi noi suntem natură. Să destabilim imitaţia. În simţire nemijlocită zace deja imitaţia". În ramificaţiile sale, textul poate fi înţeles în modalităţi diferite. Oricum, în ciuda adăugirii concesive, este destul de evidentă insinuarea unei concepţii de autonomizare a poeziei ca anti-natura dar şi soluţionarea noii antinomii prin identificarea între natura reflectată şi conştiinţa reflectantă : „Şi noi suntem natură". Conştiinţa fiind ea însăşi natură, identică cu conştiinţa de sine a naturii, poemul devine un spaţiu de auto-reflectare a naturii în sine însăşi. Subiectivitatea poetică şi obiectivitatea neutră se confundă într-un *sens* integral al fiinţei. Poetica eminesciană recîştigă în acest mod natura epifanică a *poiein*-ului grecesc, opus *mimesis*-ului aristotelician. Heidegger a dovedit că prin *poiein* grecii înţelegeau „a lăsa să apară" A traduce prin „a face" acest cuvînt cheie înseamnă a gîndi latineşte (*poiein = facere*). Autentica gîndire greacească lega natura (*physis*) de *poesis* prin inter-

[17] M. Eminescu, *Opere alese*, vol. II, ediţie critică îngrijită şi prefaţată de Perpessicius. Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 641.

[18] În *Caietele Eminescu*, vol. IV, p. 16.

mediul luminii *(phos)*[19]. Grecii spuneau *phantasia ton astron* „strălucirea stelelor", iar pentru Sappho, luna are „chip strălucit" *(phaenon eidòs)*. La Eminescu, difuziunea luminii în spațiul logosului creează un cosmos autonom, prin întîlnirea tuturor simțurilor, *kosmos aisthelos*. Necesitatea lipsei de adecvare a realului poetic la realitatea contingentă, supusă curgerii, apare în continuarea manuscrisului citat :"... Icoana exterioară nu va fi pe deplin congruentă cu icoana reprodusă din ea.". Străbătînd în interiorul cuvîntului, lumina reașează lumea în unitatea ei, scindată de intruziunea eului raționicinant, a „cugetării reci". De aici implicațiile pentru poetica eminesciană, anti-mimesis-ul ei, manifestat în egală măsură, dar în modalități deosebite ca nuanță, atît în spațiul purificat al „antumelor" cît și în cel aluvionar al „postumelor". De aceea, putem afirma că gîndirea eminesciană admitea posibilitatea unei esențe trans-conceptuale a poeziei, datorită căreia absorbția originarului nu putea trece prin idee :"... nu ideea este *primitivul* ci altceva mai adînc" (ms. cit.). „Primitivul" reprezintă orizontul originar vizat de poet ; atingerea acestui orizont implica reunificarea aparențelor cu esențele în interiorul unei percepții nefragmentare și anti-mimetice a realului. Realitatea obiectelor, o „coajă" aparentă pentru gîndirea eminesciană, trece pe un plan secund, fluxul poetic dezvăluind esențele în stare genuină. Înșiruirea în avalanșă a unor nume proprii cu exotismul lor, mai mult decît un sumplu exercițiu de virtuozitate, este o expresie a indignării pure care-și uită, de la un punct, obiectul. Citățm următorul fragment din varianta a III-a la *Scrisoarea III* pentru a se vedea cum autonomizarea limbajului poetic se poate petrece la Eminescu și în limitele celui mai discursiv gen, cel satiric : „Havailîul, Durakovski, Avedik, Antoniade, Zevzecopol, Stavros, Mavros, Sucios, Polichroniade,/Mihalovici, Krupusnoiskoi, Ibrailoff și Pherekides,/Pericli și Bostanoglu, Ulaicic, Staicic, Raicic Made,/Haimel, Erdid, Klupka, Husche, Fluncker, Schude, Schmeisig, Schulem Rifke, Moses, Itzig, Zulig, Avercum, Naftali, Schmade/Ești în țara berei mîndre și-a cîrnaților cu piele/Ești în sînul măslinoasei și bregandei de-azi Elade,/La Muscal vei fi, le Turcul ce domnește multe neamuri,/Ești în patria musteței iubitoare de pomade ?...".

Animate de forța viziunii, cuvintele capătă, „în vocalele și diftongii lor, un fel de carne"[20], încît putem formula ideea unei *materializări* a limbajului poetic eminescian, devenit el însuși, din formă de distanțare față de real, mod de existență. Cuvintele intră în spațiul eminescian cu toate aluviunile lor mitico-imagistice care sînt actualizate în nuanțe multiple. Tendința de eliberare a limbajului poetic de reminiscențele referențiale directe, spre ceea ce poetul numea „naturalitate potențată și veridică"[21], este la Eminescu o consecință a configurării universului imaginar, un univers al interiorității mitice depline, care include limbajul însuși ca factor mitic, ca *Logos*.

Ca realizare absolută a limbajului, poemul eminescian apare ca o pură entitate, comunicîndu-și sensurile dinspre interioritatea imaginară spre spațiul exterior al receptării. Modalitatea relației poet-natură nu este o simplă contemplare, ceea ce ar presupune distanțare și aspirație, ci comunicarea extatică,

---

[19] Cf. Jean Beaufret, *op. cit.*, vol. II. *Philosophie moderne*, Paris, 1973, p. 126.

[20] Marcel Reymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, prefață de N. Balotă, București, „Univers", 1970, p. 83.

[21] *Ms. cit., ibidem*, p. 18.

prezenţa armonică a spiritului în materie, spre punctul de echilibru al unei „liniştite întocmele" : „... Spre-echilibrul liniştitei întocmele/Realeargă tot ce este, cu dor lung, nestins, insomn" *(Opere*, II, 190).

Asemenea magului, figură mitică centrală, poetul unifică în cuvînt obiectul cu imaginea sa ; viziunea se obiectualizează, devenind propria ei referinţă. În această privinţă, resimte necesitatea, impusă de categoriile vizionarismului, de a scutura limbajul de „impurităţile" depuse de „cultură". Opus unei rimbaldiene „dereglări a tuturor simţurilor", vizionarismul eminescian îşi organizează categoriile în jurul unei poetici mai stricte, a cărei esenţă, departe şi ea de demersul elucidant al raţionalităţii, ţine de „întoarcerea" sensurilor, de răstălmăcirea ca în oglindă a realităţii, sub incidenţa unei lumini interioare. Discursul poetic apare la Eminescu ca o metodă de depăşire a limitelor umanului : în spaţiul poetic simţurile şi gîndirea se întîlnesc într-un orizont al reveriei şi al memoriei interioare :"...Şi cugetul lui zboară în lumi fără hotar/Şi gînd cu gînd se-mbină în lungă reverie ". *(Feciorul de împărat fără de stea)*. Vorbind de „ermetismul propoziţiilor lirice fundamentale" eminesciene, Vl. Streinu punea în evidenţă cu fineţe incapacitatea facultăţii logice de a percepe profunzimile hipnotice ale lirismului său[22]. Dacă „delirul" rimbaldian era o formă de negare totală a cosmicităţii noetice a lumii („Palida noastră raţiune ne ascunde infinitul „credea autorul *Iluminărilor)*, sinestezia eminesciană include dimensiunile „gîndului " caca rezultat al „gîndirii" neîntrerupte de către natură a propriei esenţe : „A pus în tine Domnul nemargini de gîndire". Prin filiera percepţiei sinestezice, timpul şi spaţiul capătă, în fluxul imaginarului eminescian, consistenţă cvasi-materială ; naşterea focului din ape, sub bolta cerească are profunzimea şi prospeţimea marilor imagini cosmogonice : „Stelele nasc, umezi pe bolta senină..." *(Sara pe deal)*.

Expresie a absorbirii întregii naturi de către un eu nelimitat, sinestezia se propune la Eminescu ca soluţie de existenţă, ducînd nu *dincolo* de lumea oferită „gîndului" ci *dincoace* de ea, în interioritate. Rimbaud acorda labilitate infinită verbului, putînd vedea în locul unei catedrale o moschee, un salon în fundul unui lac. La Eminescu, tensiunea „gîndului" impune organizare realului. A fi prezent în cuvînt a fost obsesia eului poetic eminescian, mai vizibilă în marile proiecte din tinereţe, unde ochiul unui supra-eu veghea asupra istoriei şi naturii, instituind o ordine permanent negată de necesitatea auto-cunoaşterii. În poetica eminesciană, sinestezia are funcţia de a înlătura contururile lucrurilor, învăluind cadrul într-o „pînzăraie" de culori, sunete, gesturi, armonizate în interiorul unei puteri unice, manifestate prin limbaj. Intuiţia salvării prin limbaj este transpusă în complexele iniţiatice din marile poeme. Momentul de iniţiere prin cuvîntul magului îi este necesar feciorului de împărat care reprezintă puterea oarbă, ne-înstare să se îndrepte spre ceva. Acest moment semnifică atingerea punctului în spaţiu şi a momentului în timp în care toate converg şi oferă o clipă de percepere simultană a multiplelor dimensiuni ale fiinţei. Actul are valoarea unei întregiri, prin îmbrăţişarea thanatică : „Nu noi sîntem stăpînii limbii, ci limba este stăpînul nostru", nota poetul cu umilinţa geniului (ms. 2275). Cuvîntul, în profunzimea sa,

[22] *Eminescu, poet dificil*, în „Revista Fundaţiilor Regale", VI, 1939, nr. 7, p. 411—421.

invocă o permanență a sensului în spațiul epifanic al eului, identic cu sine în fața curgerii, astfel încît modelele antinomice ale ființei europene, despre care vorbeam la început, sînt la Eminescu conciliabile.

EMINESCU ET „LA RUPTURE" DE LA CONSCIENCE EUROPÉEN NE

RÉSUMÉ

Se proposant d'offrir une interprétation cohérente sur l'oeuvre d'Eminescu en ce qu'elle a de plus spécifique, l'auteur de cet essai s'est proposé comme point de départ le fait que le grand poète roumain a dû ressentir avec acuité les effets tragiques déterminés par le problème centrale de l'Être, problème qui a été, depuis toujours, dans la pensée européenne, la scission, la permanente oscilation tragique entre les pôles antinomiques : écoulement — immobilité chez les Anciens, esprit — corps au Moyen-Âge, noumen — fenomen, „apollinique" — „dionysiaque", essence — existence etc.

N'importe quel grand poète moderne s'est efforcé de trouver une solution propre pour la condition tragique de son existence poétique. Ayant comme intention de déterminer les dimensions et les particularités de l'attitude éminescienne envers ce concept fondamental, on y examine d'abord les composants principales du visionarisme éminescien ; l'éros comme facteur de l'unité cosmique, l'organisation numérique-musicale du cosmos, les significations magiques du mouvement dans l'espace imaginaire, la synesthésie, la symbolique de l'apolarité angélique, la conception du moi poétique comme agent cosmique. Thèmes également romantiques et modernes, ces structures sont integrées en ce que l'auteur de l'essai nomme *le complexe mytho-poétique de „déchiffrement"*.

Par la mise en valeur de quelques énoncés théoriques qu'on peut trouver dans certains manuscrits éminesciens, argumentés par „la poétique implicite", de grand poète, l'auteur essaie, dans la deuxième partie de son ouvrage, de décrire la modalité de configuration de l'expérience du langage chez Eminescu, concluant que, pour celui-ci, le langage est à la foi élément mytho-poétique et facteur de l'exprésivité esthétique. D'où la solution proposée par le poète roumain : ayant l'intuition de la possibilité du salut dans et par le langage, le moi poétique éminescien tend à concevoir comme conciliables les modèles antinomiques de l'Être.

CONTRIBUȚIE LA CARACTERIZAREA *DOINEI*

DE

PETRU CARAMAN

I. *Considerații preliminare*

1. *Precizarea subiectului propus**

Doina este poate tot ceea ce-i mai frumos și mai specific în creațiunea noastră populară. În melodiile ei pline de vrajă, se continuă încă pînă azi manifestarea muzicală românească cea mai reprezentativă ; iar, dacă ne gîndim la aspectul ei poetic, nu vom nedreptăți poezia cultă, afirmînd că doina a fost și singura noastră poezie, care, în graiul ei simplu de țară, a cîntat cu accente etern-omenești pînă la Eminescu. Acest cîntec sugerează cercetătorului cele mai diverse probleme. Astfel, ne putem pune o sumă de chestiuni în legătură cu tematica doinelor, care poate fi urmărită comparativ — în cadrul restrîns românesc sau și în cadrul larg al liricii altor popoare — pot fi studiate apoi frumusețile de stil ale doinei sau muzica ei minunată, care oferă teren virgin pentru cercetători ; apoi împrejurările în care ia naștere și acelea pe care le cîntă doina, căile sale de împrăștiere și cîte altele... Nu asemenea preocupări speciale vor alcătui subiectul acestui articol. Ne vom folosi însă de unele din acestea spre a le subordona altui scop și anume : vom căuta ca din feluritele sentimente pe care le cîntă doina, din chipul cum le cîntă, din imaginile risipite din belșug în ea, din împrejurările în care ia naștere... să-i desprindem tonalitatea sentimentală și, pe cît va fi cu putință, cît mai mult din atmosfera sufletească ce o caracterizează. Trebuie să accentuăm însă că mai presus de toate, intenția noastră este de a vedea cum se reflectă în conștiința poporului român cîntecul doinei. Și cum e vorba de un bun național — în sensul exclusiv etnic al cuvîntului — dintre cele mai tipice, vom încerca deci un fel de scrutare a conștiinței noastre de sine. Pentru un asemenea scop, se impune, credem, să încercăm mai întîi a surprinde cum este concepută doina în însăși intuiția artistică românească. De aceea, pentru a avea o viziune a întregului etnic, ne vom adresa, pe de o parte, cîtorva aleși ai scrisului nostru cult, iar pe de alta, marelui anonim : poporului de la țară. La primii, vom desprinde din opera lor locuri sau poezii întregi consacrate doinei. La popor, vom începe

---

* Lucrarea de față reprezintă capitolul I dintr-un studiu inedit redactat în jurul anului 1935, ce poartă aceeași titulatură și însumează 92 p. dactilografiate.

prin a trece în revistă anumite cîntece care vorbesc despre doine, apoi ne vom opri la cîntecele populare cunoscute sub acest nume, spre a releva speciile mai importante şi cuprinsul lor. Cercetarea unor astfel de materiale va constitui partea de analiză a contribuţiei noastre. Totuşi, din examinarea succesivă a textelor, vom căuta să culegem rezultate, din care — întrunite la un loc — să facem să răsară caracterul dominant al tuturor doinelor noastre, indiferent de categoria de care ţin sau de subiectul ce tratează. Şi aceasta va constitui partea de sinteză şi în acelaşi timp scopul principal al studiului de faţă. Vom căuta astfel să definim doina, însă nu pe calea definiţiilor teoretice, ci oarecum prin fapte şi pe cît posibil prin doina însăşi.

Dar nu putem purcede la dezvoltarea acestui subiect înainte de a ne opri un moment spre a discuta problema originii numelui ce poartă cîntecul de care ne vom ocupa. Numele defineşte de obicei lucrul pe care-l denumeşte sau, în tot cazul, aruncă oarecare lumină asupra naturii lui. Vom vedea că nu tocmai aşa e cu *doina*, care apare astăzi mai degrabă ca un nume enigmatic, obîrşia lui stînd încă sub semnul îndoielii şi al controversei.

2. *Asupra originii doinei*

Doina, cuvînt cu fonetism arhaic şi de o sonoritate care încîntă urechea, era parcă predestinat să fie nume de cîntec. În acelaşi timp, foarte expresiv pentru însuşirile artistice ale limbii noastre, ilustrează în chip fericit armonia ei vocalică şi preferinţa pentru diftongi, comparabilă poate numai cu limba veche grecească, a cărei frumuseţe stătea în special în mulţimea diftongilor.

Doina a devenit la noi, de un timp încoace, de cînd a fost mai bine cunoscut şi preţuit cîntecul respectiv, un cuvînt răsfăţat Poeţii şi prozatorii noştri arată multă simpatie pentru el, folosindu-l frecvent Cît despre predilecţia ce o are în general poporul român pentru doină, este destul să amintim că ea a intrat deja în antroponomastica noastră, ca nume de femeie. Cînd părinţii vor să dea fetei lor un nume ales şi în acelaşi timp curat românesc, ei o botează *Doina*, menindu-i poate, prin aceasta, să cînte frumos sau, în orice caz, să atragă prin farmecul ei întocmai ca şi cîntecul doinei. Este aici, probabil, şi o intuiţie colectivă, care simte autohtonismul românesc al acestui cuvînt. În ce priveşte originea lui, vom aminti ipotezele cele mai însemnate.

Laurian şi Massim puneau *doina* în legătură cu lat. *doleo*, derivînd-o de la un presupus **dolina*, după analogia imaginată de dînşii, cu *móina* < *mollina* < *mollis*[1]. Etimologia propusă de aceşti lexicografi hiperlatinizanţi nu-i deloc dintre cele mai fanteziste date de ei. Ba chiar ar părea acceptabilă — cum a şi părut multora — dacă avem în vedere că radicalul *dol-* a devenit adesea în româneşte *doi-*, ca în *duios*, care dialectal sună, după mărturia lui Tiktin, şi *doios* (formă mai arhaică decît *duios*), ca în *duioşie*, ce a trebuit să fie precedat de *doioşie*[2], apoi ca în forma de subj. prez. a verbului *a durea* : să *doaie* (paralel cu să *doară*). Dar această etimologie trebuie complet abandonată, deoarece nu cunoaştem în româneşte un sufix *-na*, care să se fi ataşat la radicalul *dol-*.

---

[1] A.T. Laurian şi I.C. Massim, *Dicţionarul limbei romane*, Bucureşti, Noua tipografie a laboratorilor români, tom. I, 1871.

[2] Proba bi l o asemenea formă există încă în dialect.

Ceea ce admitem ca verosimil în legătură cu ipoteza Laurian–Massim, este numai următorul fapt :

Poporul a putut asocia, într-un tîrziu, vechiul cuvînt *doina* – oarecum rămas izolat în limbă — cu unele cuvinte de origine latină, ca acele citate ; aceasta însă în perioada cînd ele prezentau deja radicalul *dol-* > *doi-*. Şi, în consecinţă, el îl va fi simţit pe *doina* ca pe un cuvînt din aceeaşi terminologie. Dar acesta e un simplu proces de etimologie populară[3].

Cuvîntul *doina* — poate chiar exact sub aspectul fonetic sub care îl cunoaştem azi — pare a fi precedat pe pămîntul Daciei terminologia latină amintită.

Cea mai serioasă etimologie propusă pînă acum este aceea care reiese din paralelismul cu lit. *daina*. Cihac este primul care menţionează asemănarea dintre cuvîntul lituanian şi *doina* românească, însă mai mult pentru a repudia posibilitatea unei relaţiuni între aceste două cuvinte[4]. Hasdeu însă, cu cîţiva ani mai tîrziu, susţine cu convingere şi competenţă identitatea dintre *daina* şi *doina*[5]. În acelaşi timp, el încadrează cuvîntul nostru în complexul lingvistic indo-european, indicînd corespondenţe pentru *doina* într-o serie de limbi. Astfel, Hasdeu îl pune în legătură cu irland. *dan* (=cîntec) ; zend. *daêna* (= lege în stihuri) ; pers. *danah* (= melodie cîntată de femei) ; germ. *Ton*, *tönen* — dialect şi got. *don*, *dönen* (= *sunet*, a suna)[6], scr. **dhan* (= a suna). Pe această cale, el ajunge la concluzia că *doina* este, în limba română, un vechi element de origine dacică.

Credem că Hasdeu are dreptare. Înrudirea cu lit. *daina* ni se pare mai presus de îndoială. De altfel limba lituaniană cunoaşte o întreagă terminologie în legătură cu cîntecul, toată derivată de la *daina*, care desemnează la acest popor cîntecul popular cel mai răspîndit : *dainuoti* (= a cînta cîntece populare) ; *dainavimas-o* (= cîntare — nom. act) ; *dainius-e* (= cîntăreţ, poet) ; *daininkas-ke* (= cîntăreţ, cîntăreaţă) ; *dainuojamas-a* (= de cîntec — adj.) ; *dainuosena-os* (= fel de cîntat) ; *dainuška-os* — diminutiv de la *daina* (= cîntec

---

[3] Precum este desigur şi *moină* pus de popor în legătură cu derivate de la *mollis*, tot într-un timp cînd acestea prezentau radicalul *moll-* sub aspectul *moi-*.

[4] A. de Cihac, *Dictionnaire d'étymologie daco-romane*, vol II, Bucureşti, Socec, 1879, p. 98.

[5] „Columna lui Traiana" 1882, nr. 7–9 (iulie–sept.), p. 397–406.

[6] Tot aici trebuie să amintim şi forma germană medievală *doene*. Despre aceasta, P. Papahagi (în „Viaţa Românească", vol. XXV, 1912, p. 85–89) are naivitatea să creadă că stă la baza rom. „doina". Sprijinindu-se pe un pasaj din Leixner (*Geschichte der deutschen Litteratur*, Leipzig, 1894, p. 61) — unde e vorba despre trubadurii germani, care compuneau melodii (*doene*) şi despre *doenediep* (= hoţ de melodii, hoţ de cîntece) — el crede că am împrumutat termenul prin saşi, ca de ex. pe *pîrcălab* sau *pîrgar*. Lăsînd la o parte faptul că elemente lexicale ca acestea din urmă — la care face aluzie Papahagi — sînt împrumuturi destul de tîrzii în limba română, şi nu prin saşi, ci prin unguri (cf. op. Sim.), avem de remarcat că cuvîntul *doene* nici nu există în limba saşilor ! Aceasta însă nu-l împiedică pe Papahagi de la o concluzie ca aceea menţionată, căci el afirmă cu privire la *doene* :

„a trebuit să existe şi în limba saşilor din Transilvania" (sic !).

Astfel, după Papahagi, au trebuit bieţii români să-i aştepte pe saşi să vie să se aşeze în Transilvania, pentru ca de abia după aceea — învăţînd de la ei — să-nceapă şi dînşii a cînta doina ! Sau dacă el se gîndeşte numai la un simplu împrumut de cuvînt pentru un fond deja existent, acest împrumut ar fi cu mult prea nou pentru un produs aşa de străvechi şi aşa de adînc înrădăcinat în sufletul poporului român, ca *doina*, spre a-i fi putut înlocui numele lui autohton.

modern, romanţă, cuplet); *dainuškininkas*-ki (= cîntăreţ de cuplete); *Dainava*-os (= Ţara cîntecelor, Ţara dainelor)[7].

Observăm că numărul derivatelor de la *daina* în limba lituaniană este mai mare decît al celor de la *doină* în românește : (la noi terminologia se reduce la *doină*, *doiniţă*, *doinaș*, a *doini*-ire). Dar între *doina* românească și *daina* lituaniană nu e numai o coincidenţă de nume — care ar putea fi și întîmplătoare — ci și o coincidenţă de semnificaţii.

Daina la lituanieni desemnează cîntecul cel mai răspîndit și mai cultivat de popor, este floarea liricii lor populare. Așa-numitele *vaudos* (bocetele) și *giesmes* (cîntece cu subiecte religioase) — celelalte ramuri lirice — sînt de fapt cîntece rituale, legate de anumite evenimente din viaţă și executate în cadrul anumitor ceremonialuri sau la anumite date ale anului.

Cele ce nu sînt însă limitate de timp și de circumstanţe speciale, ci se cîntă după dispoziţia sufletească a momentului, cuprinzînd în ele toată gama de sentimente a lumii rustice — și cu deosebire iubirea — sînt dainele *(dainos)*. Iată ce ne spune Rhesa, un celebru folclorist lituanian, în introducerea la colecţia sa de daine, cu privire la atmosfera generală a acestora : „O tristeţe gravă, o melancolie dulce, răspîndește asupra tuturor acestor cîntece un văl cernit. Iubirea nu-i o pasiune dezordonată, ci un sentiment natural, grav și sfînt, care te face să întrevezi, în această miraculoasă înclinaţie, ceva înălţător și divin...“.

Oare nu s-ar putea spune același lucru și despre doinele noastre ? Dar să nu anticipăm asupra punctului esenţial din teza ce ne-am propus.

A. Mickiewicz, gîndindu-se, după cît se pare, tot la dainele lituaniene, le numește „suspine triste“ în poemul său *Konrad Wallenrod* care are ca subiect un episod din istoria Lituaniei. Aici, în cîntul IV, întitulat *Ospăţul* (Uczta), eroul principal, Konrad, îl îndeamnă pe cîntăreţ să cînte la masă cîntece în limba ţării :

„Ja czasem lubię te posępne jęki,/Niezrozumiałej litewskiej piosenki,/Jak lubię łoskot rozhukanej fali,/Albo szmer cichy wiosennego deszczu,/Przy nich spac'milo — śpiewaj stary wieszczu...[8]“. Apoi urmează *Cîntecul rapsodului (Pieśń wajdeloty)*, unde aflăm acea frumoasă invocaţie adresată de cîntăreţ către cîntecul popular, care începe cu versurile :

„— O wieści gminna, ty arko przymierza / Między dawnemi i młodszemi laty...“[9].

Invocaţia aceasta porneşte de la *daina* lituaniană, dar datorită talentului lui Mickiewicz, ea capătă valoare universală, fiind aplicabilă la orice cîntec popular din lume.

Din cele expuse pînă acum, nu rezultă deloc că e vorba de vreun împrumut folcloric de la lituanieni la români sau invers. Paralelismul izbitor, relatat, între cele două limbi — așa de deosebite și așa de depărtate una de alta —

---

[7] Cf. B. Sereiskis, *Liet. rus. Žodynas*, 1933.

[8] „Dragi mi-s adesea aceste suspine triste
Ale neînţelesului cîntec lituan,
Așa cum mi-i drag vuietul valului mînios
Sau ropotul tăcut al ploii de primăvară,
La glasul lor e plăcut să dormi — cîntă, bătrîne lăutar !....“

[9] „— O cîntec al poporului, tu arca alianţei
Dintre anii de demult și vremurile nouă....“

nu poate fi totuşi considerat ca o simplă coincidenţă întîmplătoare. Aceasta cu atît mai mult cu cît — dacă ţinem seamă de unele aspecte fonetice dialectale mai izolate, sub care apare cuvîntul în unele părţi la români — constatăm chiar identitatea lui cu cel lituanian. În adevăr, după mărturia lui Gh. Bariţ, în Transilvania se spune şi *daina*[10]. Apoi, în monografia folclorică despre Ţara Moţilor, a lui Frîncu, aflăm cuvîntul în două locuri sub forma *daina* :

„Cine-o zis dintăi *dainà*,/Arsă i-a fost inima..."[11].

În concluzie, considerăm acest paralelism, care merge pînă la identitatea expresiilor folclorice şi pînă la identitatea conţinutului semantic, drept mărturia unor relaţii foarte vechi, preistorice, între lituanieni şi lumea tracică din Dacia, confirmînd astfel ipoteza lui Hasdeu.

La relaţiile directe ale lituanienilor cu românii, în cursul evului mediu, nu ne putem gîndi nicidecum. Ele sînt prea tîrzii şi în acelaşi timp exclusiv războinice şi anume vrăjmăşeşti. Aceasta se poate constata şi din epitetul cu sens peiorativ „liftă", care nu-i altceva decît numele etnic al litvanilor, „lietuva"[12], intrat în limba română prin graiul moldovenilor, vecinii de odinioară ai statului lituanian din vremea marii lui expansiuni, cînd se întindea de la Baltica pînă la Marea Neagră şi avea drept hotar înspre sud-vest Nistrul.

Nu ne putem gîndi nici la un împrumut făcut de la lituanieni prin intermediul polonilor. Contactul pe care l-au avut românii, în special moldovenii, cu polonii e mai mult de natură politică şi culturală. Nici Moldova şi nici Ardealul de miază-noapte nu s-au învecinat niciodată, etniceşte, cu Polonia, de care erau despărţite printr-un larg brîu de populaţie ucraineană, aşa că, între noi şi poloni, n-au fost influenţe vechi de la mase la mase, care să fi avut răsunet în folclorul nostru, încît polonii să ne fi putut comunica *daina* lituaniană. Pe de altă parte, polonii — cu toate că au fost din cele ai vechi timpuri vecini direcţi ai lituanienilor şi strîns legaţi politiceşte de aceştia — nu au ei înşişi, pentru specia folclorică corespunzătoare *doinei*, numele acesta. Şi totuşi, termenul folcloric în chestiune nu e necunoscut la poloni, deşi pare aplicat altor produse din lirica lor populară. Se poate însă urmări clar prin el dîra unor vechi influenţe folclorice lituaniene. Astfel, în folclorul polon — cu deosebire în Mazovia, provincie situată în nord-estul ţării — se aude curent cuvîntul *dajnecka*, formă dialectală pentru *dajneczka* cu sensul de cîntec[13].

Într-una din revistele polone mai vechi, care publică şi materiale folclorice, ni se dă chiar explicarea precisă a cuvîntului : „cîntecelele mai mici le numesc *dajnecki*"[14]. Dar *dajnecka* presupune existenţa, măcar în trecut, a cuvîntului *dajna*, al cărui diminutiv este. Şi în adevăr, în aceeaşi revistă, îl aflăm şi pe *dajna* în refrenul unui cîntec vesel :

„Tromty, romty, dájna"[15].

---

[10] „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", anul 1842, p. 101.

[11] Teofil Frîncu şi George Candrea, *Românii din Munţii Apuseni* (Moţii), Bucureşti, Tip. Modernă, 1888, p. 30.

[12] Românii însă l-au primit indirect, de la pol. *Litva*, metatezînd numele din motive de comoditate în pronunţare. *„Litva* — deşi subst. fem. sg. — desemnează, ca şi *Lietuva*, şi ţara şi poporul în sens colectiv.

[13] Cf. O. Kolberg, *Mazowsze*, III, p. 24.

[14] „Zbiór Wiadomości do antropologji krajowej", VIII, p. 248.

[15] *Ibid.*, XIII, p. 157.

Apoi, în „Wisła", cea mai valoroasă revistă de folclor pe care au avut-o polonii, aflăm publicate niște cançonete joviale sub titlul „Piosnki *dejnackie* albo *dajnackie*, tj. świeckie"[16]. Aici cuvîntul nostru se ascunde sub formă de adjectiv ca epitet al substantivului „piosnki". Dar aceste adjective nu puteau deriva decît de la *dejna* și *dajna*. Totuși, termenii aceștia nu se întind spre sud pînă în partea carpatică a Poloniei, ci rămîn în cea nord-estică și centrală.

Mult mai frecventă, ba putem chiar spune general răspîndită în folclorul polonez de pretutindeni, este forma *dana*, care pare un aspect al cuvîntului *dajna*. Ex. :

„Dana, moja dana,/Śpiewam se od rana..."[17]

Sau într-o colindă :

„Śpiewa sobie, wykrzykuje :/Dana moja, dana!"[18]

O. Kolberg ne comunică și o formă diminutivală *danajka*. Aceasta pare a fi derivată de la *dana* și denumește un cîntecel mic. Kolberg povestește că, rugînd pe cineva să-i cînte, a fost întrebat :

„— Să fie un cîntec mai lung sau un cîntecel scurt ?" (= *krótka danajka*)[19]

Pe *dana*, sub forma sa obișnuită de apostrofă, care alcătuiește un vers — asociindu-se cu cele mai diferite versuri — o aflăm uneori și în împerecherea următoare :

„— Oj, dana moja, dana,/Piosenka kochana !..."[20]

Aici, „piosenka kochana" pare un atribut pe lîngă „dana", deci sîntem tentați a conchide că *dana* este un fel de cîntec popular. Totuși, în cele mai multe cîntece, versul „dana" e urmat de altele care nu ne mai dau dreptul la o asemenea deducție. De exemplu :

„— Dana moja, dana,/Dziewczyna kochana..."[21]

---

[16] „Cîntece de *dejna* sau de *dajna*, adică lumești". Cf. „Visła", VII, p. 386 — apud, J. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, I.

[17] „Dana, dana mea,
Tot cînt de azi dimineață ..." Cf. „Zbiór Wiadomości, IV, 179, nr. 388 ; sau, ca-n varianta :

„Hej że dana, moja dana,
Śpiewam vesół już od rana ..."
(=„Hei dana, dana mea,
Cînt vesel încă de dimineață ....") Cf. O. Kolberg, *Kieleckie*, cz. I, p. 203.

[18] „...Cîntă, chiotește :
Dana mea, dana !". Cf. „Zbiór Wiadomości" ..., IX, p. 20, nr. 20.

[19] Cf. O. Kolberg, *Mazowsze*, III, p. 24, nota 3.

[20] „— Oi, dana mea, dana,
Cîntecelule iubit..."

[21] „— Dana mea, dana,
Fată iubită..." Cf. O. Kolberg, Sandomierskie, p. 188 ; Mich. Fedorowski, *Lud okolic Żarek*, I, p. 224. În altă parte a acestei colecții (II, p. 396), Fedorowski spune cu privire la versul „Dana, dana ! moja dana !" că nu-i altceva decît „exclamații frecvent repetate la începutul sau la sfîrșitul cîntării".

Aici, evident, „dziewczyna" nu mai poate fi considerată ca o apoziție pe lîngă „dana", iar primul vers n-ar mai fi în cazul acesta o invocație, ci mai curînd un refren, în care „dana" pare să nu fie altceva decît o interjecție — deși posesivul „moja", juxtapus lui „dana", s-ar opune la această interpretare. Și totuși, folclorul polon ne oferă un mare număr de exemple din care reiese mai curînd că „dana" este interjecție. Astfel, aflăm cîntece în care „dana" e repetat de mai multe ori. Iată unul care se cîntă în timpul dansului, un fel de strigătură :

„Chociaz na mnie jest sukmana,/Hej sukmana, hej sukmana,/Jednak ja se śpiewam : dana !/Dana, dana, dana, dana !..."[22].

Aici, caracterul exclamativ al lui „dana" nu mai poate fi pus la îndoială. Kolberg ne informează că versurile alcătuite numai din „dana" sînt repetate în cor, în timp ce celelalte sînt cîntate de un singur ins. Dar caracterul acesta apare uneori chiar și cînd „dana" este izolat în vers, ca în exemplul :

„— Ile, Jasiu, kosul más ?/ — Ino jedna, dana !/Trzy lata nie prana..."[23].

Trebuie să relevăm că „dana" e cunoscut și la ucraineni și anume la grupul cel mai apropiat de noi, la huțuli, în versuri ca :

„...Ej, dana, dana..."[24] sau chiar :
„...Dana, moja dana !..."[25]

adică exact ca și la polonі, de la care nu-i exclus să-l fi și împrumutat. Dar „dana" este atestat și în folclorul morav, în cîntece unde alcătuiește, se pare, tot o exclamație-refren, ca în exemplul următor :

— „Joj dana, joj dana,/Nepůjdu za Jana..."[26].

La ucrainieni, Karłowicz relatează și exclamația :

„Dejne ta dejne !"

despre care se spune că se cîntă la începutul cîntecelor[27].

E locul să amintim că și la noi cuvîntul *doina* — după unele aspecte sub care îl întîlnim în folclorul nostru — pare a avea caracter exclamativ. Sînt foarte interesante exemplele citate de Tiktin, sub cuvîntul *doina*, din lirica populară românească a Ardealului. Din acestea, se pare că *doina* are, adesea, rolul unei interjecții ce exprimă jalea. Astfel :

„Cine-a zis dăinú-dăiná,/Arsă i-a fost inima..."[28].

---

[22] „Măcar că eu port suman, / Hei suman, hei suman, / Totuși eu cînt mereu *dana* ! /Dana, dana, dana, dana ! ...." Cf. O. Kolberg, *Sandomierskie*, p. 188 ; cf. și într-o strigătură (*krakowiak*), citată de M. Fedorowski, *Lud okolic Żarek*, I, p. 224.

[23] „— Cîte cămăși ai, Ionică ?
— Numai una, dana !
De trei ani e nespălată ..." Cf. „Zbiór Wiadomości", IV, p. 244, nr. 202.

[24] Cf. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, I, p. 309.

[25] Cf. Żelechowskyj, *Słowarj ukr. nim. mowy*, I.

[26] „— Vai dana, vai dana,
Nu mă duc după Ion..." Cf. Fr. Sušil, *Mor. nar. písně*, p. 248.

[27] Cf. Karłowicz, *Słownik gwar polskich*, I.

[28] Cf. Tiktin, *Dicț. rom. germ.*, II, p. 599.

Sau, dintr-un alt exemplu, reiese aceasta şi mai clar :

„Ai dainá şi dáina da,/Că mi-am vîndut cămaşa"[29].

Sensul de tînguire — deşi cu o nuanţă umoristică aici — pare incontestabil la primul vers. Tiktin nu propune nici o etimologie, totuşi el sugerează ideea că numele *doina* şi-ar putea avea originea într-o interjecţie. Lucrul n-ar fi inadmisibil ; în cazul acesta însă, ar însemna să avem a face cu un cuvînt relativ nou, de vreme ce încă e clară pînă azi filiaţiunea lui cu interjecţia. Dar *doina* — precum am văzut că rezultă din paralelismul său cu *daina* lituaniană — apare ca un element autohton, dintre cele mai vechi, în limba noastră. Iată de ce o asemenea ipoteză — cu privire la etimologia *doinei* — credem că nu poate fi acceptată.

Erasm Henric Schneider de Weismantel, unul din ofiţerii suedezi din armata înfrîntă de ruşi a lui Carol XII, lasă un jurnal cu însemnări din peregrinările sale între anii 1709—1714 — o mare parte din ele privind Moldova dintre Carpaţi şi Nistru (inclusiv Bucovina), pe unde a făcut lungi popasuri în cursul acestor ani — iar acel jurnal a fost publicat de abia în 1928 de către Samuel E. Bring sub titlul: *E. H. Weismentels Dagbok 1709 — 1714*. Partea privitoare la români din jurnalul în chestiune a fost publicată de N. Iorga în „Revista istorică", XVI, p. 12—28, 85—102, precedînd-o de un comentariu cu citate din memorialistul suedez.

Weismantel n-are cuvinte deloc măgulitoare pentru moldoveni şi foarte adesea ni-i prezintă în lumina cea mai urîtă. Singurele cuvinte de laudă pe care cronicarul suedez Weismantel le are la adresa Moldovei sînt pentru fertilitatea şi bogăţia pămîntului, precum şi pentru frumuseţea femeilor acestei ţări, referitor la care el face uz de expresii superlative spre a o califica (cf. cap. *Statur ü. Ansehen)*, „RI", XVI, p. 93. Are un ochi foarte critic şi neîncrezător — se pare că nu odată şarjează, în intenţia de a da lectorilor săi ceva senzaţional — şi poate că această tendinţă are loc chiar şi în mod inconştient la el. De multe ori este just, notele lui sînt trăsături realiste, surprinse de un spectator obiectiv ; dar, totuşi, alteori el exagerează, fie din motivul amintit, pentru a oferi lectorilor din patrie (şi eventual şi de aiurea) un exotic plin de senzaţie, fie dintr-o eronată interpretare a unui străin care nu este familiar cu ceea ce vede şi nu înţelege bine cele ce se petrec în juru-i. Şi apoi nu totdeauna sursa lui de cunoaştere a moldovenilor este cea care ar putea da măsura justă pentru aprecierea întregului popor, căci această sursă erau, pentru cetele de fugari ale sfărmăturilor armatei suedeze, cel mai adesea hanurile şi crîşmele sau alte locuri de petrecere. În afară de asta, nu poate să nu se răsfrîngă asupra dispoziţiei autorului faţă de populaţia Moldovei şi faptul că aceasta nu i-a primit deloc cu braţele deschise, dat fiind că moldovenii vedeau în ei nişte soldaţi străini, care adesea se dedau şi la jafuri sau altfel de infracţiuni. Din acelaşi motiv ei asociază şi venirea lăcustelor, într-unul din anii aceia, cu venirea armatei suedeze în Moldova.

Oricum ar fi, mărturiile lui rămîn preţioase şi demne de luat seamă cu mare atenţie, fiindcă sînt rare la vremea aceea şi fiindcă sînt ale unui martor ocular. Datele sale asupra naturii poporului nostru şi datinilor lui le preced

[29] Frîncu-Candrea, *op. cit.*, p. 30.

Scanned with OKEN Scanner

pe cele ale lui D. Cantemir din *Descriptio Moldaviae* și unele din ele sînt confirmate de ceea ce ne face cunoscut Cantemir. Von Weismantel ne dă, întîmplător, în notele sale despre moldoveni și cîteva informații bizare despre cîntecul lor, anume chiar despre *doină*. Nu e deloc entuziasmat de cîntecul nostru popular și nici nu putea fi, căci se vede bine că n-a înțeles nimic din el și ceea ce l-a frapat este numai ceva prins în treacăt, de la distanță, și totodată ceva care ține mai mult de aparență și de exterior, decît de esența cîntecului. Totuși, dintr-un anumit punct de vedere ne interesează și ce spune cronicarul suedez :

„....Sonst singen sie auch überall allehand *ă.* gar gerne üppige Lieder *ă.* stimmen immer mit dem Worte DAYNAM, daynam an, welches auff allen Gassen *ă.* in allen Häussern gehöret wird *ă.* soll daher gekommen seyn :

Ein gewisser Woda oder Hospodar hatte einen Hund Dayna genant, diesser wurde verlohren *ă.* weil er ihn sehr lieb *ă.* werth gehalten, so liess er in dem gantzen Lande ein scharffes Geboth aussgehen, dass die Inwohner überall den Hund suchen *ă.* herbey bringen solten, anders er übel mit denen so Schult daran hätten verfahren wolte, wo er sich nicht wieder fände. Hierauff machte sich das gantze Land, jung *ă.* alt, auff, suchten in denen Feldern *ă.* Wältern, immer ruffend: DAYNAM, DAYNAM, *ă.* von. diesser Stunde an ist in dem gantzen Lande das gemeine Ruffen *ă.* Stimmen DAYNAM, daynam..." („RI", XVI. p. 94 — 95).

Interesant pentru noi, din acest întreg pasaj, e că la începutul secolului al XVIII-lea, pe cînd rătăcea Weismantel prin Moldova, doina era un cîntec foarte răspîndit, pe care el a trebuit să-l audă des. Mai ales răsare în plină lumină faptul că numele *doina* se auzea în popor la tot pasul, fie că se denumea cîntecul prin acest nume, fie că era auzit de cronicarul străin ca refren în cîntecele ascultate. Să credem oare, precum remarcă Iorga, că etimologia numelui *doina* în numele unei cățele pierdute de un vechi domnitor moldovean este bazată pe o confuzie cu legenda Moldei lui Dragoș? (de unde ar rezulta că această legendă era cunoscută în cercuri destul de largi la începutul secolului al XVIII-lea în Moldova). Totuși, nu e deloc sigur că avem a face aici cu legenda Moldei; s-ar putea să avem a face cu o simplă coincidență a faptului că e vorba aici de o cățea a unui domn — atît ; căci încolo nimic nu se mai potrivește. Ne întrebăm chiar dacă legenda prin care Weismantel vrea să explice etimologia numelui *doina* nu e o invenție a cronicarului suedez sau o adaptare a unei legende străine la o realitate românească ? Se știe că unii cronicari mai noi sînt obsedați de etimologism. E probabil deci ca o astfel de legendă să nu aibă nimic comun cu românii. Dar ceea ce se poate deduce logic din ea, pentru realitatea etnografică românească, este frecvența refrenului *doina* în lirica populară a Moldovei secolului XVIII, frecvență pe care — paralele cu etimonul refrenului — vrea s-o ilustreze Weismantel.

Originea apelativului *doina* (sau *daina*)

S-ar părea că ea poate și surprinsă în refrenul unor cîntece, unde anumite silabe asemantice se repetă periodic; de ex.: „Hăi năi-năi-năi-na-mă!" (Craifalău pe Tîrnava Mică și Lodroman, jud. Alba), sau „Hai nai, nai-nai-na !" (Voila, Făgăraș) ; sau : „Nai-na, nai-na, nai-na-na !" (pe Mureș, la

Uifalău j. Alba). Tot aici și: „Trai-na, nai-na !“[30]. De la forme de refren ca acestea se poate ușor ajunge la unele ca:

Hai dainu-dainu-dainu !“, sau: „Ș-ai daina-daina-daina-re !“[31], dacă presupunem că la origine consonanta *d* a apărut acolo unde silabele asemantice începeau cu o vocală aspirată sau neaspirată, de tipul *hai* sau *ai*, în special cînd o asemenea silabă venea după un vers al cărui ultim cuvînt sfîrșea în vocală. E vorba deci de o apariție a lui *d* în hiat. Or se știe că poporul român întrebuințează de predilecție sunetul *d* pentru evitarea hiatului în versuri ca și în refrene asemantice — dovadă sînt refrenele colindelor ! („Ai leroi, d'ai leroi, flori dalbe !“).

A. Viciu dă o explicație foarte justă, pare-se, pentru unele refrene fără cuvinte sau cu cuvinte ce par enigmatice, care sînt în uz la începerea unui cîntec sau în cursul lui. Ele sînt după dînsul niște *preludii* sau *acorduri*:

„Înainte de ce ar începe să doinească (sau *să horească*[32]), *cîntărețul își acordă oarecum glasul, fredonînd mai lin.* El prelude cam așa:

[30] Cf. CS I, 86 (materialul publicat de A. Viciu sub titlul „Preludii (Acorduri)“.

[31] *Ibid.*, I, p. 85—86.

[32] Hetcou, *Bih.*, p. 23 pune-n contrast doinele cu *horele* conform cu tradiția creată de Vasile Alecsandri: „Cele mai multe doine ale românilor din Bihor sînt de jale, în care-și deplînge poporul suferințele cele mai multe și soarta cea vitregă. Are poporul român din Bihor și cîntece de veselie care le „horește“ mai ales la joc, în horă, și se numesc *hore*.

Horele se deosebesc de doine mai ales în privința conținutului; *sînt vesele și au menirea de a-l face pe român să-și uite de grîji și supărare*, precum zice și hora următoare:

„Cin'o-ndrăgit horile
Aibă trup ca florile
Și obraz ca rujile,
Treacă-i supărările;
Că horile-s bune tare
La uomu cu supărare,
Că io cînd mă cam supăr
Cu horile m-astîmpăr !“

Ce efect înveselitor au *horile* asupra fetelor, ne spune varianta următoare:

„Mărgînd sara pă uliță,
Tă'trag cîte o *horiță*:
Cîte mîndre m-auzé,
Tăte ușa dăstidé
Și cu mîna îm-facé:
— Vină bade, vină drag,
Și-asară t'-am așteptat,
Tă' cu foc și cu lumină
Și cu dor dă la inimă“

(Hetcou, *Bih.*, 24).

Iată cum interpretează într-un loc Hetcou, termenul *hori* atunci cînd cîntecul în care figurează infirmă afirmațiile lui precedente:

„Horile care nu pot înveseli, nu sînt hore adevărate:
„Horile mele nu-s bune,
Că trag tă'amărăciune;
Horile mele nu-mi plac,
Că trag tă'a uom sărac;
Că la uomu cel sărac
Nici *horile* nu-i plac“. (Hetcou, *Bih.* p. 24. Cf. în text p. 88, sub nr. XI).

Cred că e o interpretare eronată, datorită unor păreri preconcepute. De aici, din cîntecul citat de Hetcou, noi deducem că horile pot fi și cîntece, precum sînt și doinele. Hetcou continuă

„Hăi dăinu, dăinu, dăinu-mă !“ sau : „Lai, lai, lai lai-la,/ Lai lai, lai, lai-mă !“ sau „Tra-la -la-la-la-la! etc.“[33]. Aşadar, refrenul sau preludiul (ca să ne exprimăm cu termenul utilizat de Viciu) : „Hai doină-doină-doină-mă !“ sau „Ş-ai dainà-dainà-dainà-re !“... etc. este echivalent din punct de vedere funcţional (ne gîndim la funcţia muzicală) cu :

„Lai-lai-lai-lai-la !“, sau cu
„Tra-là-là-là-là-là-là-là-là !“.

Dar oare e just termenul acord sau preludiu ? Mai întîi că aceste refrene nu-s în uz numai la-nceputul cîntecelor. Însuşi Viciu e nevoit s-o recunoască. În adevăr, el spune într-un loc : „Trai-lai-lai-la !“ am auzit la Sîncel, lîngă Blaj, cînd a început doina; iar la sfîrşit a terminat cu „Tra-là-là-là-là-là-là !“[34]

De fapt, cu o uşoară variaţie, refrenul din final este unul şi acelaşi cu cel auzit de Viciu la început. Dar, acest refren din silabe asemantice, încadrate perfect în ritmica şi metrica unor cîntece, apare frecvent şi în cursul cîntecului (vreau să spun la mijlocul lui), nu numai la început şi la sfîrşit, cum crede Viciu.

Nu cumva sînt ele comparabile uneori cu ceea ce numim în muzica instrumentală cu termenul italian *fioriture* ?

Refrene sau, cum le numeşte A. Viciu, *preludii* ori *acorduri*, în care surprindem sursa muzicală de unde a luat naştere termenul muzical românesc *doina* (şi *daina*) :

„...Înainte de ce ar începe să doinească (sau să horească), cîntăreţul îşi acordă oarecum glasul, fredonînd mai lin. El prelude cam aşa :

„Hai *dăinu, dăinu, dăinu*-mă !“ (Spring, Sebeş, Trestia, Sălişte, Porcura, lîngă Brad) ;

„Hai *doina — doina — doina-mă* !“ sau „*doina-re*“ ! (pe Tîrnave) ;

„Ş-ai *daina, daina, daina*-re !“ (pe la Bistra, M-ţii Apuseni şi Bongo-Joseni) ;

„Dînî, dînî, dînî-da !“, sau Dînî, dînî, dînî-mă !“ pe la Cămăraşul de Cîmpie).

Pe Cîmpie, de ex. la Cistelec, la Cămăraş şi aiurea se prelude şi aşa :

„Gai, *dainu, dainu, dainu* !“[35] [Iată încă un exemplu :]

“Frunză verde şi una,/Cine-o zîs *dăinu-dăina*,/Arsă i-o fost inima,/Ca şi a mea săraca !/Cine-o zîs *dăinu* di-ntîie,/Arsă i-o fost ca şi mie !“[36].

---

implicînd în termenul folcloric „horă“ cîntecele satirice şi apoi chiar şi strigăturile de la horă care sînt, după el, „o specialitate de hore“ (cf. p. 24—25). Deci : exact à la Alecsandri. Nu ne împăcăm cu definiţia lui Alecsandri care atribuie doinei o sferă mult mai largă decît cea reală (cf. Alecsandri, *Poez. pop.*). Astfel, el grupează la această specie din lirica populară şi cîntece vesele. Dar aceasta nu-şi află corespondent pe terenul folcloric. În adevăr, niciodată cînd îi spunem, de ex., unui lăutar : „ia zi o doină“ nu ne putem aştepta să auzim un cîntec vesel. Pentru popor, a cînta o doină e aproape sinonim cu a cînta un cîntec de inimă albastră.

[33] CS, I, 85—86.
[34] CS, I, 86.
[35] CS, I, 85—86.
[36] S.C. Mîndrescu, *Literatură şi obiceiuri poporane din comuna Ripa de Jos* ..., Bucureşti, Göbl-Fii, 1892, p. 13.

"*Dăinu, dăina* = *tra*-la-la-la ! suplinește cuvintele numai în doine"[37]

Aceste exclamații, familiare pînă azi liricii populare românești și anume dacoromâne — în special în Transilvania — nu fac decît să confirme vechimea și totodată autohtonismul de mare adîncime al termenului nostru muzical *doina*. Nu poate fi aici vorba de un împrumut. Surprinzătoarea asemănare cu termenul muzical lituanian pentru aceeași specie melopoetică nu indică nicidecum împriumut de la noi la lituanieni sau de la lituanieni la noi, ci indică vechimea mare a termenilor muzicali *doina — daina* la cele două popoare, atît de depărtate azi în ce privește așezarea lor geografică.

„*Dăinu-dăina*" este o formă străveche sub care a căpătat expresie un afect puternic de esență elegiacă, încă din timpuri anteromane, la poporul care hălăduia pe aceste locuri unde ne aflăm noi astăzi. Acel popor nu putea fi altul decît strămoșii daci.

„*Dăinu-dăina*" era tocmai un fel de „tra-la-la", un fel de „of !" of !!" al dacilor, adică o interjecție de uz general în cîntecele lirice cu caracter elegiac. Or se știe că în tezaurul lexical al oricărei limbi, elementele de cea mai respectabilă vechime sînt tocmai interjecțiile — ele fac tranziția oarecum de la ipostaza de exteriorizare de tipul zoologic la graiul articulat — adică la limbajul uman propriu-zis. Și aceste interjecții elegiace „dăinu-dăina" au fost fundalul din care a luat naștere apelativul feminin *doina*, desemnînd elegia populară însăși, unde apăreau foarte adesea, chiar sub chip de refren, interjecțiile „dăinu-dăina" ! În faptul că ele durează pînă în vremea noastră, avem dovada cea mai categorică a autohtonismului dacic al *doinei*. Iar faptul că și lituanienii au un termen foarte asemănător trebuie raportat la o epocă antică preromană, cînd strămoșii lituanienilor (popor indo-european și el, foarte conservativ) vor fi avut așezări și mai meridionale, precum și dacii vor fi avut așezări mai septentrionale și se vor fi întîlnit.

Latinitatea s-a revărsat pe plaiurile Peninsulei Balcanice și ale Daciei cu terminologia ei muzicală *cantare* și *canticum*. Erau termenii generali pentru toată lumea romană de atunci, termeni care s-au fixat și s-au păstrat pînă azi în toate limbile neolatine, fără excepție, și care n-au făcut excepție nici pe întregul teritoriu al romanității orientale, căci îl aflăm ca termen uzual, în limba română și anume în toate cele patru dialecte ale ei și există el, de asemenea, și în limba dalmată care a dispărut cu ultimul ei vorbitor (Tuone Udaina) din insula Veglia la începutul secolului al XX-lea[38]. Dar termenii muzicali ai latinității au găsit în provinciile romanizate o terminologie autohtonă, pe care mai curînd sau mai tîrziu au substituit-o. Și au găsit și în Dacia. Termenii dacici însă, printre care era *doina* cu derivatele lui, se vede că au fost prea înrădăcinați și delineau o realitate etnică prea specifică, spre a fi înlocuiți, cu aceeași ușurință. S-a dat o luptă între terminologia nouă de atunci și cea autohtonă ; și lupta nu s-a terminat pînă azi. *Doina* cu derivatele ei n-a putut fi substituită.

S-au împărțit domeniile de denumire, s-a ajuns în acest conflict al tendinței de dominație, chiar și la confuzii ; dar la exterminare nu. Iar românii moderni au început acum a arăta o predilecție tot mai mare și desigur foarte

[37] *Ibidem*, p. 241.
[38] M. Bartoli, *Das Dalmatische*, Wien, 1906.

îndreptăţită, pentru terminologia veche, fără a o dispreţui pe cea latină, care pentru noi, astăzi, nu e mai puţin autohtonă, încît nu mai e probabil ca din limba română să mai dispară vreodată cuvîntul *doina* şi toată terminologia generată de el. Căci asistăm la o reînviere a *doinei* şi la o cultivare neobişnuit de predilectă a ei, dacă nu chiar la un cult al doinei.

3. *Răspîndirea geografică a termenului „doina" şi îndoieli cu privire la autenticitatea lui folclorică pentru întregul teritoriu dacic*

În ce priveşte răspîndirea geografică a cuvîntului *doina*, la români, avem de observat că ea nu este aşa de generală şi de uniformă ca în Lituania, unde nu există nici o regiune, care să nu cunoască numele *daina* pentru cîntecul ce reprezintă specia cea mai importantă a liricii populare lituaniene.

La noi, *doina* este răspîndită în special la munte, adică în regiunile cele mai conservatoare, ceea ce vorbeşte de asemenea în sprijinul vechimii şi a autohtonismului acestui cuvînt. Dacă avem în vedere provinciile, el este mult mai curent în lumea rustică ardeleană decît în cea de dincoace de Carpaţi. E cunoscut conservatismul Transilvaniei în materie de limbă şi de folclor.

Ar fi foarte interesant de determinat cu precizie, pe hartă, ariile cuvîntului *doină*. Trebuie să amintim însă că aceste arii nu depăşesc limitele dialectului dacoromân. La aromâni şi megleniţi, ca şi la istroromâni, cuvîntul *doina* este complet necunoscut ceea ce confirmă şi mai mult apartenenţa lui la substratul tracic nord-dunărean, adică la acel dacic. Pe de altă parte, relativ la semnificaţia cuvîntului *doină*, avem de relevat că ea nu-i totdeauna aceeaşi pe tot cuprinsul teritoriului de limbă românească, pe unde este cunoscut. După cele ce am constatat pe teren, în puţine locuri poporul numeşte *doină* ceea ce lumea noastră cultă înţelege de obicei prin acest cuvînt. Cel mai frecvent, *doina* are la noi, în popor, sensul de melodie fără cuvinte — un anumit fel de melodie — cîntată dintr-un instrument, în special din fluier sau caval ori din cimpoi. În conştiinţa oricărui român trecut prin şcoală, *doina* are însă un sens mult mai cuprinzător; ea poate desemna şi melodii executate din instrumente ca acele amintite, dar cu deosebire denumeşte ea melodiile cu cuvinte, deci executate vocal, adică anumite cîntece din lirica noastră populară. Poporul însă, în cea mai mare parte a României, numeşte creaţiile acestea simplu: *cîntece*. De altfel acest termen folcloric este general pe tot teritoriul romanic pentru versurile lirice populare. Are dezavantajul, desigur, că sfera lui e mult prea largă, deci e prea vag adesea, prea neprecis în ce priveşte specia folclorică la care se referă.

La români, în clasa cultă, şi prin ea chiar în popor, cuvîntul *doina* — datorită unei selectivităţi dirijate — vine în ultimul timp să-l uzurpe pe *cîntec* şi să-l substituie parţial din tradiţionala lui funcţie. În special Alecsandri, cu remarcabila-i autoritate de mare poet al vremii sale şi de folclorist, care dă la iveală prima importantă culegere de cîntece româneşti, a reuşit să impună în lumea noastră cititoare, clasificaţia sa după genuri relativ la poezia populară.

Astfel, încă din a doua jumătate a secolului trecut — prin colecţia lui Alecsandri, prin literatură şi prin şcoală — numele *doina* ajunge să fie general răspîndit la noi în pătura cultă. Evident, faptul — ca fenomen al culturii livreşti — ar fi de puţin interes din punct de vedere folcloric. Totuşi, nu putem să nu ţinem seama de această realitate, intrată deja în tradiţie, mai

Scanned with OKEN Scanner

ales că se observă o influență de sus în jos, care determină pe alocuri fixarea termenului *doina* în popor cu același sens ca și la clasa cultă. Totodată, trebuie să relevăm că mărturia pe care ne-o dau chiar unele cîntece populare despre doină — precum vom vedea mai parte — nu stă deloc în contradicție cu tradiția cultă. De aceea, lipsindu-ne datele precise, nu vom încerca să dărîmăm această tradiție spre a restabili realitatea strict folclorică actuală. Ne mărginim numai a semnala fenomenul și a pune o problemă care se cere cît mai neîntîrziat rezolvată, pe teren, de către folcloriștii noștri. Deocamdată, menținem termenul *doina* așa cum este el consacrat de tradiția cultă. Cu aceste considerații preliminare, să trecem acum la scrutarea cuprinsului cîntecelor cunoscute la noi obișnuit sub numele de *doină*.

Dar, înainte de a aborda această chestiune esențială a cercetării noastre, trebuie să amintim, cu regret, că noi nu vom prezenta aici doina decît parțial. Vom expune o doină lipsită nu numai de podoaba ei cea mai scumpă, ci de o parte însemnată din însăși ființa ei, poate chiar de cea mai însemnată... În adevăr, *doina*, cînd este cîntec de cuvinte, înseamnă conținut poetic plus conținut muzical. Este un fapt foarte cunoscut că majoritatea creațiilor populare în versuri reprezintă o fericită îngemănare a două arte. Muzica doinei — care ar putea fi cu competență caracterizată numai de un folclorist-muzicolog — vom fi nevoiți s-o lăsăm complet la o parte spre a ne ocupa exclusiv de textul poetic. Căci vai, după cuvîntul lui Virgil:

„Non omnia possumus omnes...".

Lăsăm dar în grija cititorului să întregească cu imaginația melodiile corespunzătoare cîntecelor despre care va fi vorba mai departe și să reconstituie în gînd — dacă e cu putință — și ceva din' frumusețea lor.

CONTRIBUTION À LA CARACTÉRISATION DE LA *DOÏNA*

RÉSUMÉ

L'étude représente le premier chapitre d'un ouvrage plus ample, inédit, du professeur Petru Caraman. En abordant ce sujet, l'auteur a en vue l'ensemble des thèmes concernant la *doïna* (que l'on doit poursuivre comparativement dans le cadre restreint roumain, mais aussi dans un cadre plus large des oeuvres lyriques des autres peuples), les aspects stylistiques de cette catégorie folklorique et, surtout, sa musique, qui continue encore de nos jours un domaine insuffisamment étudié. L'auteur accorde une attention toute spéciale aux circonstances dans lesquelles la *doïna* prend naissance, aux sentiments qu'elle chante et, enfin, aux voies de sa propagation.

En essayant de surprendre la façon dont la *doïna* se reflète dans la conscience de notre peuple, l'auteur soumet à une analyse très minutieuse de nombreuses créations folkloriques de cette catégorie de même que les poésies ayant ce même thème appartenant aux auteurs roumains les plus importants. En tâchant de découvrir ainsi d'après les différents sentiments que chante la *doïna*, d'après la façon dont elle les chante, d'après les images poétiques qui s'y trouvent si abondamment répandues, la façon de laquelle a été conçue cette catégorie folklorique dans l'intuition artistique roumaine elle-même.

Dans la prèmiere partie de l'étude que nous publions en ce moment, l'auteur s'occupe de l'origine de la *doïna* — „un nom énigmatique dont l'origine est encore incertaine et très controversée" — de même que sa diffusion géographique. Dans la conclusion l'auteur souligne *l'autochtonisme dacique de la doïna* en précisant en même temps que la grande ressemblance du terme roumain avec la *daïna* de Lituanie „doit être rapportée à une époque antique préromaine lorsque les ancêtres des Lituaniens (peuples indo-européen lui aussi très conservateur) se seraient installés plus au Sud, tandis que les Daces se seraient installés plus au Nord et de cette façon ils se seraient rencontrés" (p. 16).

En ce qui concerne la diffusion géographique du terme de *doïna* dans l'espace roumain, le professeur Petru Caraman exprime certaines réserves en liaison avec son authenticité folklolique sur tout le territoire dacique.

Scanned with OKEN Scanner

HELIADE ŞI ÎNCEPUTURILE „CURIERULUI ROMÂNESC"

DE

MIRCEA ANGHELESCU

Abandonarea carierei didactice n-a însemnat pentru tînărul Heliade şi renunţarea la activitatea culturală. În 1826, de curînd întors din călătoria în Occident, care marchează o etapă hotărîtoare în evoluţia ideilor sale, Dinicu Golescu îl va întîlni şi, cucerit probabil de vioiciunea intelectuală a acestui tînăr care părea să aibă şi destul simţ practic, caută să-l asocieze planurilor sale de emancipare a societăţii româneşti prin cultură. Cînd s-au întîlnit, Heliade mai era, probabil, profesor la Sf. Sava şi nu e exclus ca tocmai întîlnirea cu Dinicu Golescu şi hotărîrea celor doi de a conlucra să aibă un rol în plecarea sa de aici. Cum toate acestea aveau implicaţii politice şi vremile erau tulburi, înţelegerea lor a luat aspectul unei societăţi secrete, poate şi datorită faptului că Golescu transferase aici unele din ţelurile neîndeplinite ale vechii societăţi a emigranţilor de la Braşov, din 1822. Faptele sînt povestite mult mai tîrziu de Heliade însuşi, în *Echilibrul între antiteze*: „La înturnarea din călătoriile sale din Europa a răposatului Constantin Golescu, nu întîrziarăm a ne cunoaşte. La emigrarea boierilor din ţară eram prea june; la renturnarea Golescului eram şi eu deja în bărbăţie. Eu succedeam lui Lazăr, Golescu îşi căuta un soţ. Din ideile noastre puse la un loc şi din neputinţa de a se pune în lucrare, ieşi necesitatea de a se forma o nouă societate secretă. Statutele şi principiele ei la aşezai eu, în anul 1827"[1]. Este foarte probabil că Heliade a redactat într-adevăr textul acestor „principii", dacă el a fost scris cumva, dar nu e nici o îndoială că acestea reflectă în cea mai mare parte programul lui Dinicu Golescu, pentru că le regăsim — cele mai multe — în chiar *Descrierea* călătoriei sale, care nu demult ieşise de sub tipar. Aici vom găsi exprimată necesitatea de a se da naţiei „felurimi de şcoale", de a se realiza „o însoţire de 7 — 8 oameni învăţaţi în limbi străine ca să tălmăcească cărţi trebuincioase în limba naţională", precum şi ideea că „toate lucrurile bune se aţiţă în om sau prin auzirea cuvîntării preotului, sau a profesorilor, sau a teatrului" care va fi părut scandaloasă unor ierarhi ai vremii, dar va deveni monedă curentă mai tîrziu sub pana lui Heliade; oricum, în *Descrierea călătoriei mele* vom găsi episodul englezului care critică lipsa teatrului naţional în ţară în timp ce există un teatru german, pe care „numai a zecea parte (din spectatori) pot pricepe", căci „a fieşcăria ţară teatru este întemeiat întîi pentru

[1] I. Heliade-Rădulescu, *Echilibru între antiteze*, Bucureşti, 1859—1869, p. 77.

naţionul lui", pledoarie care va reveni în articolele din „Curierul românesc" şi în fine, convingerea generală că numai prin învăţătură naţia va putea să prospere. Expuse în trecere, în diferite locuri în cuprinsul cărţii, aceste idei se vor regăsi în cele opt principii ale „societăţii", aşa cum le redă, peste ani, Heliade : „1. Şcoala din sf. Sava să se împlinească şi să se înalţe la gradul de colegiu. După modelul acesteia să se creeze alta în Craiova ; 2. Crearea şcoalelor normali în capitala fiecărui judeţ, prin elevii ieşiţi din colege ; 3. Crearea şcoalelor primare în fiecare sat ; 4. Fondarea de jurnale sau gazete în limba română ; 5. Abolirea monopolului tipografic . 6. Încuragiarea spre traducţiuni în limba patriei şi tipărirea acestora ; 7. Formarea unui teatru naţional ; 8. Stăruirea spre ieşirea din regimul fanariot prin reforme înţelepte sau rennoirea primelor instituţiuni ale ţării". Dacă înţelegem ultimul punct din program ca o concluzie firească a celorlalte şapte, formulată din perspectiva momentului cînd scria Heliade amintirile şi nu, cel puţin cu aceste cuvinte, în momentul întîlnirii cu Dinicu Golescu, putem considera că avem în această frază o formulare posibilă, a ceea ce trebuie să fi fost cadrul general al înţelegerii dintre cei doi, pentru binele culturii române.

Curînd, în ţelurile secrete ale societăţii fu introdus şi Stanciu Căpăţineanu, fost şcolar al lui Heliade la Sf. Sava, numit acum profesor la Craiova; împreună cu Heliade şi cu Dinicu Golescu, el petrecu toamna acestui an la Goleşti, fugind de ravagiile epidemiei care se declarase în Capitală, şi aici „în altarul bisericii", cei trei „subsemnară jurămîntul secret de a propaga şi împlini condiţiunile sau articolii susarătaţi". Cadrul grandilocvent nu reprezintă o invenţie tîrzie a lui Heliade. El trebuie să fie doar imitaţia procedurii misterioase, de inspiraţie masonică, pe care societăţile similare occidentale o introduseseră de mult şi se datorează desigur nu lui Heliade, ci lui Dinicu Golescu care, într-un sens sau altul, venise „iniţiat" din călătoria sa europeană. Plecat apoi la Craiova, Căpăţineanu va lucra în vederile programului pe care îl „subsemnase", ca traducător (în afara traducerilor cunoscute se pare că mai tradusese şi *Contractul social* al lui Rousseau şi din Volney dar, nefiind tipărite, textele s-au pierdut) şi ca profesor, iar Heliade îi va urmări activitatea cu notiţe binevoitoare în „Curierul românesc". La Goleşti fiinţa iarăşi vechea şcoală sătească înfiinţată încă de tatăl lui Dinicu, de Radu Golescu, care se risipise în timpul revoluţiei lui Tudor ; aici fusese adus ca profesor ardeleanul Florian Aaron şi, cu prilejul şederii sale de atunci la Goleşti, Heliade îl va deprinde cu „metodul lancasterian". Probabil că cei trei n-au stat prea mult la Goleşti şi că, la venirea iernii, fiecare s-a dus la treburile sale : Căpăţineanu la Craiova, unde îl aştepta catedra, iar ceilalţi doi la Bucureşti, unde înţelegeau să lucreze mai departe pentru idealurile societăţii. Cum scopurile acesteia erau indiscutabil politice prin simplul fapt că presupuneau o schimbare în stările de fapt, ele nu puteau fi prezentate ca atare fără a suscita împotrivirea a numeroşi duşmani, dinlăuntru şi dinafară. De altfel, încercările unei grupări a Filipeştilor de a obţine unele modificări ale „vechii constituţii" a ţării au trezit suspiciunea Porţii, care trimite domnului — în octombrie 1827 — un firman prin care îi cer să oprească tentativa de a proceda la modificări ale ordinii stabilite ; după informaţiile agentului diplomatic austriac Kreuchely, „la Porte voyait à regret que les boyars du Divan s'arrogent de faire des changements dans la constitution du pays" şi considera că domnul „avait a leur interdire à l'avenir une pareille ingérence

coupable"[2]. Este de înţeles deci de ce ţelurile progresiste ale tovărăşiei au fost disimulate sub pulpana unei instituţii deasupra oricărei suspiciuni : o „soţietate literară" la şedinţele căreia luau parte „mai toţi boierii din Capitală" inclusiv cei trei fraţi ai domnului, Mihalache, Constantin şi Alexandru Ghica. La adunările acestei societăţi, în casele lui Dinicu Golescu, unde se formase un fel de club („cazin"), s-a citit în cursul anului 1827 gramatica lui Heliade, redactată într-o primă formă încă de cînd era profesor, precum şi aceea a lui Iordache Golescu, fără îndoială şi ea pregătită de o bună bucată de vreme. Tot aici s-au citit şi traducerile lui Heliade din Lamartine (*Disperaţia*, *Providenţa la om*, *Lacul*, *Ruga de seară*) şi din *Arta poetică* a lui Boileau, care erau şi ele mai vechi, „încă de pe la 1822", odată cu *Cîntarea dimineţii* scrisă pentru a fi cîntată de şcolari. Heliade îşi aminteşte cu mîndrie că traducerile sale ar fi trezit „mulţumirea generală", ceea ce e foarte probabil, dar şi că ele „pentru prima oară învedera românilor de cît ar fi capabilă limba română", sugerînd astfel că ele ar fi deschis drumul literaturii moderne, fie şi pe calea ocolită a traducerilor care rafinează gustul şi limba. Or, în acel moment — limitîndu-ne numai la poezie — epoca modernă îşi manifestase deja începuturile ; Ioan Cantacuzino şi Alecu Văcărescu dăduseră încă de la sfîrşitul secolului precedent o orientare tranzitorie, sentimentalistă, poeziei româneşti şi ecouri ale noului gust apar şi în culegerile lui Mumuleanu din 1820 şi 1825, poate nu atît în poezia propriu-zisă, cît în ideile sale despre poezie, revelate în prefaţa la *Rost de poezii*, unde afirmă că poezia nu este altceva „decît o mişcare a simţirii, o patimă sufletească şi o naştere a fandasiii"[3]. Chiar gustul pentru Lamartine — remarcabil totuşi pentru un moment dominat încă de sensibilitatea anacreontică — fusese precedat de experienţa lui Asachi care traduce *L'Isolement* înainte de traducerile lui Heliade[4], pomenite mai sus. După cîte informaţii avem, se pare că alte producţii literare n-au fost prezentate în şedinţele societăţii care trebuie să fi avut o orientare academică, oficială sau semi-oficială, şi considerînd semnificativ faptul că în anul viitor Heliade pleacă la Sibiu să tipărească gramatica sa şi nu culegerea de traduceri, ţinînd seama de faptul că la aceste şedinţe luau parte mai mulţi membri ai eforiei şcoalelor, care se găsea într-o epocă de reforme, trebuie să conchidem că aici, în aceste întruniri, se urmăreau de fapt scopuri culturale generale, se căutau mijloace adecvate pentru ridicarea învăţămîntului românesc, şi nu era vorba de o societate literară în sensul pe care îl dăm astăzi cuvîntului. Deşi s-au bucurat de un succes de stimă, versurile lui Heliade (epoca acorda puţină atenţie faptului că erau originale sau nu) nu-i puteau oferi calea de acces către o poziţie socială superioară, aşa cum i-o putea oferi învăţămîntul. Pentru că trebuie să ne întrebăm, dincolo de faptele nude, căror interese le răspunde revenirea autorului la o materie şi o profesiune abandonată, la predarea gramaticii în speţă : se gîndea Heliade să revină în învăţămînt, cu sprijinul şi pe baza programului de reforme al lui Dinicu Golescu, avînd în *Gramatică* acum tipărită un titlu echivalent cu al studiilor în străinătate de care s-au bucurat bursierii din 1820, atît de mult invidiaţi la un moment dat ?

---

[2] N. Iorga, *Documente privitoare la istoria românilor* (Colecţia Hurmuzaki), vol. X, Bucureşti, 1897, p. 432.

[3] Cf. B.P. Mumuleanu, *Scrieri*, ed. Rodica Rotaru, Bucureşti, 1972, p. 4.

[4] Cf. Gh. Asachi, *Opere*, ed. N.A. Ursu, vol. I, Bucureşti, 1973, p. 742—743.

Scanned with OKEN Scanner

Nu știm care ar fi fost desfășurarea evenimentelor, sau care ar fi fost desfășurarea lor în previziunea lui Heliade, pentru că chemarea sa de la Sibiu și obținerea autorizației pentru editarea „Curierului românesc" survin pe neașteptate oarecum și modifică un program de acțiune ale cărei linii viitoare nu ne apar clare în perspectiva timpului. Oricum, plecat în primăvară la Sibiu ca să tipărească *Gramatica*, el este surprins acolo de evenimentele care vor modifica sensibil istoria Principatelor și, între altele, și planurile sale.

În aprilie izbucnește războiul ruso-turc și, la 25 ale lunii, trupele rusești trec Prutul; în mai, ele ocupă țara din care cei doi domni pămînteni se retrag, lăsînd loc unei administrații militare. Mare logofăt al Țării de sus, cunoscut rușilor din 1823, cînd făcuse o călătorie la Moscova[5] al cărei scop, politic fără îndoială, nu-l putem decît bănui, Dinicu Golescu este un personaj care se bucură de încrederea acestei administrații; cum îl vom găsi și mai tîrziu, în 1830, ocupîndu-se de procurarea unor mijloace de transport pentru trupe, e posibil ca el să fi făcut asemenea servicii importante și mai înainte. E firesc deci ca cererea sa de aprobare a unei gazete românești să fi fost primită cu simpatie, cu atît mai mult cu cît, fără îndoială, și administrația militară avea nevoie de un organ de publicitate pentru hotărîrile oficiale și orice alte înștiințări adresate populației căreia, pe de altă parte, trebuia să i se comunice știri — tot oficiale — despre mersul războiului; nu altele fuseseră condițiile în care apăruse, cu trei decenii mai devreme, efemerul „Courrier de Moldavie" pe lîngă cartierul lui Potekmin! Dinicu Golescu, al cărui sprijin pentru apariția recent găsitei „Fama Lipschii pentru Dația" și, în general, pentru ideea unui organ de presă românesc este binecunoscut, avea nevoie de persoana care să ducă la îndeplinire deziderатul general. E probabil că sarcina de a edita gazeta fusese încă dinainte zălogită lui Heliade (tînărul I.M.C. Rosetti „din Valahia", care scosese „Fama Lipschii" oricum nu era în țară), așa cum el ne lasă mai tîrziu să înțelegem, el fiind singurul care i s-a părut potrivit înțeleptului boier; acesta ceruse aprobarea gazetei în numele lui și-l cheamă grabnic în țară odată obținute promisiunile de rigoare.

Nu știm cum suna suplica lui Dinicu Golescu către autorități, deși felul în care acesta schițase profilul viitoarei gazete ne-ar fi interesat în chip deosebit. Știm numai, din mărturia lui Heliade, că el „ceruse în numele meu voia spre începerea *Curierului român*", în timp ce acesta se afla la Sibiu, și-i scrisese să se înapoieze. Trimisă autorităților probabil în octombrie 1828, sau poate chiar în luna precedentă, cererea este recomandată Divanului printr-o „predlojenie" binevoitoare a contelui Pahlen din 23 octombrie, în care atrăgea atenția redactorului doar să păzească îndatorirea „de a nu supăra niciodată religia, morala și buna cuviință". La 3 decembrie i se comunica redactorului și aprobarea Divanului într-o formulare generală: „vei pune în lucrare alcătuirea aceștii gazete ca un lucru folositor nației românilor iar nu spre vătămare, care gazetă alcătuind-o, o vei da dumneata mai întîi în cercetarea cenzurei după cum se poruncește, și apoi s-o publicuiești urmînd condițiilor ce se arată"[6].

---

[5] Cf. Gh. Popp, *Dinicu Golescu*, București, 1968, p. 36.

[6] Textul este publicat de Heliade în nota *Despre „Curierul românesc"*, din „Curierul românesc", nr. 165, din 4 nov. 1839, și republicat de G. Baiculescu, în I. Heliade-Rădulescu, *Scrieri politice, sociale și lingvistice*, Craiova, f.a., p. 223—224.

Este neîndoielnic că un număr de amănunte ale viitoarei gazete fuseseră stabilite de comun acord între Dinicu Golescu și Heliade încă înainte de plecarea ultimului la Sibiu, în primăvara anului 1828, pentru a-și tipări acolo gramatica sa ; nu se poate imagina o inițiativă cu totul neașteptată a boierului muntean, care să-l pună pe viitorul redactor în fața unui fapt împlinit, înainte chiar de a-l fi consultat ; se pare de altfel că Heliade știa destule despre viitoarea gazetă cînd, trecînd prin Craiova în drumul de la Sibiu la București, stătea de vorbă cu Andrei Popovici, reprezentantul casei de comerț Hagi-Pop din localitate, „pentru *Gazeta românească*". Nu știm însă cînd a fost elaborată și difuzată „înștiințarea" de apariție a viitoarei gazete, între luna septembrie sau octombrie 1828, cînd Heliade nu se găsea încă în Capitală, și 13 decembrie, cînd el îi scria de aici corespondentului craiovean mai sus-amintit[7] ; chestiunea nu este fără importanță, căci apariția înștiințării în momentul în care Heliade nu revenise încă ar duce la concluzia că formulările sale nu-i aparțin. În favoarea acestei idei ar pleda două argumente : titlul viitoarei gazete este, în înștiințare, anunțat ca fiind „Curierul Bucureștilor" și apoi data apariției este prezumată a fi ori începutul noului an (1829), ori cel mult începutul noului an astronomic (martie). Ambele detalii împing data redactării înainte de luna decembrie — cînd se știa cu siguranță că gazeta nu poate apărea în ianuarie, și cînd Heliade o numea în scrisoarea către Andrei Popovici „Gazeta românească" — fără a se putea preciza cît de mult ; pe de altă parte, analiza stilului și a vocabularului indică, fără dubii, pe Heliade drept autor al textului. Este deci probabil că, revenit în grabă în octombrie sau noiembrie, Heliade redactează imediat înștiințarea de apariție pe care o semnează împreună cu Costache Moroiu, profesor de „dreptul pămîntului" la Sf. Sava, ambii în calitate de redactori („dătătorii gazetelor") și o difuzează pe foi volante. „Înștiințarea" trasa un adevărat program politic. Heliade începe prin a arăta că gazeta, „acest viitor de obște", este un organ neapărat trebuincios „în luminata Evropă", care nu apăruse pînă atunci în limba noastră. „Folosul" acestei gazete, preconizează redactorul, trebuie să fie „de obște și pentru toată treapta de oameni", vizînd cele mai largi cercuri de cititori, atît pe „politic", cît și pe „liniștitul literat", pe „îndrăzneț și neastîmpăratul războinic", pe „băgătorul de seamă negustător" și, în fine, pe „asudătorul plugar", astfel încît să nu fie nici o treaptă, nici o vîrstă „care să nu afle plăcere și folos într-această... gazetă". Pe scurt, ea își propunea să publice : 1. „O culegere de cele mai folositoare și interesante lucruri din gazeturile Evropii. 2. Însemnări pentru creșterea și sporirea literaturii românești. 3. Înștiințări pentru cele mai folositoare articole ale negoțului. 4. Cele dinlăuntru și slobode săvîrșiri ale statului nostru, precum judecăți însemnate, sfaturi și hotărîri ale Divanului... 5. Vînzări și mezaturi... și în sfîrșit, multe însemnări folositoare precum pentru curățenia orașelor, pentru păzirea sănătății" etc.

Cum se poate vedea, programul anunțat de Heliade propune o mică revoluție în tradiția politică românească. Așa cum arată și el în *Înștiințare*, „vestitorul" (gazeta) nu era necunoscut românilor, numai că noi „vestirile lui le priimeam în limbi străine", adică se citeau gazetele de peste hotare.

[7] I. Heliade-Rădulescu, *Scrisori și acte*, ed. G. Potra, N. Simache și George G. Potra, București, 1972, p. 3.

Încă Brîncoveanu şi boierii lui citeau micile gazete italiene de la Veneţia sau Viena, cum e acel „Corriere ordinario" găsit în biblioteca lui Const. Cantacuzino, dar la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul celui următor cu evenimente politice atît de importante care priveau îndeaproape destinul ţării noastre, obiceiul citirii gazetelor se răspîndise — comparativ — destul de mult. Sînt cunoscute cel puţin douăzeci de titluri de asemenea gazete, începînd cu cele franceze („Mercure politique", „Mercure de France"), germane („Journal de Francfort") şi italiene („Il redattore italiano"), dar nu lipsesc nici cele ruseşti („L'Abeille du Nord") şi chiar engleze ; ele vin cu oarecare regularitate şi cînd evenimentele întrerup fluxul ştirilor, se caută căi ocolite şi se distribuie între cunoscuţi extrase, „pericopi" din ziarele obţinute pe căi tainice uneori chiar direct de la organele de cenzură[8]. Această circulaţie a gazetelor europene era însă apanajul unui cerc închis, cuprinzînd cîteva sau cel mult cîteva zeci de familii din marea boierime, care făceau şi desfăceau politica în ţară ; ei înlocuiau prin gazete „urechile" tradiţionale plasate pe lîngă marii demnitari din Istanbul şi le atribuiau mai cu seamă rolul de a preveni mişcările din marea politică europeană care ar fi putut avea repercusiuni asupra Principatelor, deci asupra propriilor interese. Programul lui Heliade urmărea practic să desfiinţeze acest privilegiu, introducînd în circuitul gazetelor, al vieţii politice, atît mica boierime, cît şi profesiunile liberale, „liniştitul literat şi filosof" (adică dascălii, în primul rînd) şi pe „neguţător", fără a-l uita pe plugar, în care trebuie desigur să vedem nu pe clăcaş ci pe micul proprietar interesat într-o exploatare raţională, intensivă a pămîntului său. Tot acest „tiers état" este implicit chemat la viaţă politică, iar faptul că gazeta preconiza publicarea unor acte exemplare, „judecăţi însemnate", ducea de asemenea la stabilirea unei jurisprudenţe verificabile, la o anumită democratizare a justiţiei, pentru că devine (măcar potenţial) publică ; la fel se pun bazele unui sentiment civic prin implicarea cititorilor în problemele de sănătate publică, edilitare ş.a.m.d. Probabil că nici Heliade, nici Golescu — şi cu atît mai puţin autorităţile de ocupaţie — nu-şi dau încă seama de însemnătatea şi întinderea efectelor pe care programul îl va antrena odată cu aplicarea lui, fie şi parţială şi timidă. Fapt este că redactorul noii gazete, iniţial numită în prospect „Curierul Bucureştilor", dar intitulată cu o clară tendinţă naţională şi unionistă la apariţia din 8/20 aprilie „Curierul rumânesc", va încerca să aplice cu bună credinţă programul anunţat.

La început, „Curierul" cuprinde, în cele patru pagini mici, tipărite cu o literă ştearsă şi destul de neglijent doar două rubrici : „înştiinţările dinlăuntru" şi cele „din afară". Ultimele dau, mai ales după gazete străine, diferite informaţii din lume ; mare parte privesc însă luptele şi diferite mişcări de trupe care au loc de-a lungul Dunării, pe malul drept şi uneori chiar pe teritoriul românesc. Cît timp continuă războiul aceste ştiri apar de regulă în frunte. Redactarea lor nu ridica, pare-se, nici o problemă pentru că ele erau luate după gazetele ruseşti de limbă franceză, sau erau transmise de ştabul prezidentului plenipotenţiar al divanurilor. În general, ele apar ca „înştiinţări oficiale", fie de la armata operativă „de la campu ce se află înaintea Silistri", „de la tabăra... dinaintea Sumlei" etc. fie chiar de la marele cartier general, adică de la curte. Apar şi numeroase ştiri administrative, predlojenii privind

[8] N. Iorga, *Istoria presei româneşti*, Bucureşti, 1922, p. 13 şi urm.

organizarea şi reorganizarea serviciilor, precum şi altele, referitoare la activităţile prezidentului Jeltuhin : în nr. 12, prezidentul se întoarce de la Silistra, în nr. 14 el „au ieşit spre a vizita spitalurile din preajma Bucureştilor", în nr. 19 se anunţă că „prezidentul nostru cîteva zile a fost cam bolnav ; astăzi se află mai bine" etc. Cu toate acestea, în nr. 54 din 14 octombrie se comunica ştirea decesului generalului Jeltuhin, iar la 18 octombrie se anunţă că episcopul Argeşului şi hatmanul N. Filipescu au plecat să-l întîmpine pe noul prezident : Kiselef. Ziarul, reflectînd probabil o preocupare oficială, acordă o atenţie deosebită sublinierii caracterului cordial al relaţiilor dintre trupe şi populaţie. După anunţarea păcii şi publicarea în gazetă a tratatului, care stipula între altele revenirea sub autoritatea naţională a oraşelor de pe malul stîng al Dunării, Brăila, Giurgiu ş.a., aceste texte capătă un caracter programatic. În nr. 2 (16 martie 1830) se menţionează inundaţiile pricinuite de viitura Dîmboviţei şi măsurile prompte luate de autorităţi, în nr. 4 (23 martie) este relatat episodul celor doi săteni care au cerut direct de la prezident amînarea plăţii unei „rămăşiţe" de fîn din anul precedent, precum şi faptul că acesta a aprobat cererea şi a dat dispoziţie să li se împrumute şase care cu fîn pînă la noua recoltă, adică, în stilul gazetei: „Din zi în zi, măsurile înaltei stăpîniri ne arată în faptă cît bunul nostru prezident îngrijaşte pentru floarea patriii noastre". În nr. 12 (joi, 24 aprilie 1830), comandirul polcului Kremencinskii cu toată obştea ofiţerească arată „sufletească noastră mulţumire şi recunoştinţă către toţi lăcuitorii judeţului Săcuieni, unde... am avut norocirea a găsi cu toţi de obşte lăcuitori cu braţele lor întinse a ne priimi". Craiovenii, la rîndul lor, dau o masă în cinstea polcului Kalavanţkoi, care urma să plece din localitate (nr. 19, 18 mai) ş.a.m.d. Heliade însuşi îi trimite generalului Dibici *Oda* sa la campania rusească, tipărită pe foi volante (textul român cu traducerea franceză în proză), care celebrează încheierea păcii la 2 septembrie (textul a datat 8 septembrie) şi revenirea vechilor pămînturi sub autoritatea străbună : „A voastre drepturi de ani răpite/Acuma iarăşi le dobîndiţi "! etc. şi se omagiază steagurile armatei care, precum cruciaţii, s-au ridicat „pe creştini...să slobozească". Destinatarul îi răspunde poetului, la rîndul său, arătînd că „am citit cu mulţumire traducţia lor (a versurilor adică), întristîndu-mă într-aceeaşi vreme căci n-am putut cu desăvîrşire să preţuiesc tot meritul literal, necunoscînd limba în care dumneata le-ai compus" (scrisoarea a fost reprodusă în „Curier", la 12 ianuarie 1830).

Aceste raporturi, exagerate în aparenţă, nu trebuie să mire. Aşa cum Heliade însuşi a spus în repetate rînduri, starea de spirit în acel moment era entuziastă nu numai între vechii filoruşi, ci în pături foarte largi. Înfrîngerea turcilor şi încheierea păcii deschidea perspective nesperate după mai bine de un secol, iar administraţia străină, instalată cu titlu provizoriu, părea să sprijine toate iniţiativele progresiste, vechi revendicări ale patrioţilor precum reorganizarea administraţiei, răspîndirea învăţămîntului ş.a. În chip special a stîrnit un entuziasm greu de descris reînfiinţarea armatei naţionale, act simbolic, în care nu se putea să nu se vadă garanţia păstrării fiinţei naţionale şi o afirmare a demnităţii ei. Încă într-unul din primele numere (nr. 12, din 20 mai 1829) este anunţată „întocmirea" armatei române „în judeţele dincolo de Olt", iar în nr. 22, din 24 iunie se şi publică prima ştire despre actele sale de vitejie, o scrisoare care vesteşte „două loviri ce s-au făcut acolo

la 26 și 27 mai, la satul Cireșul, între turci și între ostașii români". Cu toate că turcii erau superiori din punct de vedere numeric (ei erau peste 3 000 și românii 517, însoțiți de 2 roate de ruși pedestri) ei au fost înfrînți și principala contribuție la acest succes militar o are viitorul polcovnic Solomon, pentru care scrisoarea găsește fraze epice : „Solomon este cunoscut numai după loviturile sale îndoite și pline de ispravă ale brațului său. Acolo unde el se află, acolo și moartea aleargă să-și grămădească jertfele sale..." În ianuarie 1830, Solomon este de altfel primit cu festivități deosebite în Divan, iar marele vornic Gh. Filipescu l-a întîmpinat cu un discurs patriotic, în care ideea nobilității prin merit pare să trimită la Heliade, care o va folosi în orice caz mai tîrziu : „Iată, boierilor, omul cel adevărat nobil, carele cinstea și nobilitatea s-au cîștigat cu vrednicia, brațul, sabia și sîngele său !" (nr. 86, din 24 ianuarie 1830). Tot el zicea mai departe, adresîndu-se către tinerii „îndesîndu-să ca să vază pe eroul rumânesc, din care mulți se gătesc a intra în oastea rumânească... Vedeți-l tinerilor ! Drumul care vi să deschide a alerga este cu totul deosebit de acela care l-au alergat bătrînii și fericiți veți fi de vă veți sili a urma acestui viteaz rumân...".

Știrile despre organizarea noii miliții pămîntene abundă și mai cu seamă este subliniată cu orice prilej atmosfera entuziastă care o înconjură, precum și legătura armatei de azi cu trecutul de glorie al strămunilor. La 17 aprilie 1830 („Curierul rumânesc", nr. 10) se publică știrea despre organizarea celor șase batalioane ale miliției pămîntene ; nu peste mult timp, la 19 iunie, ziarul publică *Marșul* lui Iancu Văcărescu cu refrenul care amintește din nou de reînvierea gloriei strămune, adică chiar a romanilor : „La rînd românilor, ieșiți !/Mergeți pe calea dreaptă ; /Slava strămoșilor vestiți/În cale vă așteaptă !". Poezia este însoțită de un reportaj care consemnează emoția generală la apariția primelor uniforme ale noii armate ; nesemnat, textul nu poate fi decît al lui Heliade, care scria practic toată gazeta : „Mare mișcare și bucurie a pricinuit în toată capitala noastră uniforma românească și organizația oștirei ce se gătește. Tot rumânul pare că-și vede națiia sa renăscîndu-se din însuși înfruntata moleșire și degenerație în care o adusese intrigele streine, și se strămută de plăcere, sare, se-mbrățișează cu alt frate al său cu care vorbește, lăcrimează, rîde, nu știe ce face. La o acest fel de simțitoare scenă m-am aflat martur..." etc. etc. În nr. 31 (29 iunie) se publică o corespondență din Cerneți, cu știrea că boierii au oferit o masă trupei românești comandate de „cavalerul a trei ordine Solomon", în nr. 23 apare o nouă publicație, pentru completarea miliției pămîntene, în nr. 33 (6 iulie) se publică „numele boierilor, nobililor și alți ce au intrat în slujbele miliției pămînteșți și ce datorie au a împlini", iar în nr. 52, din 11 septembrie, apare o scrisoare din Pitești în care un autor anonim descrie adunarea recruților din județ, pusă și ea — bineînțeles — sub semnul gloriei strămune și al entuziasmului : „Recruții, povățuiți de vechiul caracter al strămoșilor lor, luîndu-și ziua bună de la cei ce sta de față, s-au dus. Un duh războinic, depărtat de multă vreme parcă se întorsese în ceasurile acestea și uimit de veselie, îmbrățișa pe toți prietenii săi ce abia îi cunoștea și pă a căror frunte se cunoștea trăsurile slavei strămoșești".

Istoria este invocată ca martoră a acestui trecut și vă căpăta deci și ea un loc privilegiat în paginile revistei. Încă în noiembrie 1829 Heliade începe prin a publica micul capitol pe care Gr. Pleșoianu îl adăugase unui manual

elementar tradus de el din franceză, sub titlul de *Idee repede despre istoria românilor*, unde vorbește de cele două „descălecaturi" și de „prințul Negru" care a zidit curtea de la Cîmpulung „și cîrmui cu destulă putere nu numai națiia sa românească, ci și cele din vecinătate..." (nr. 59 — 60, din 13 — 15 noiembrie), iar în ianuarie 1830, în „foileton", se publică extrase „din istoria patriii" și anume din „epoha domnici marelui Ștefan-vodă" (nr. 83 și 84). Toate elementele conduceau astfel spre consolidarea ideii de unire, pe care Iancu Văcărescu o numea direct în *Marșul* său menționat („Uniți în dragoste aveți/ Voi orice biruință..."), căci nu numai că ziarul va relua adesea materiale din paginile „Albinei" surori, dar sînt încurajate inițiativele cu caracter unionist : pictorul C. Lecca, despre care e vorba adesea în paginile „Curierul rumânesc", consacră tablourile sale istorice celor două figuri mai reprezentative ale trecutului nostru, un muntean și un moldovean : Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul. De altfel, trebuie spus că adeseori știrile din Iași apar sub rubrica „înștiințări dinlăuntru" (de pildă, în nr. 3, 30 martie 1830).

Atmosfera binevoitoare, relațiile amicale care există între redacție și autorități în acești primi ani de apariție ai „Curierului rumânesc", care sînt de altfel obișnuite între pămînteni și militari, în care primii văd instrumentele progresului, nu împiedică pe Heliade să păstreze o anumită independență de spirit. Sigur, redactorul nu putea spune lucrurilor pe nume, dar multe din știri se pretează la interpretări, și cititorii săi erau de mult obișnuiți să citească printre rînduri și să înțeleagă aluziile. Unele sînt, într-adevăr, benigne, cum sînt diferite „varietăți" din primii ani oferind exemple pe care redactorul le-ar fi vrut urmate : „un ovrei din Olanda, din Amsterdam", care și-a lăsat toată averea orașului pentru opere de caritate, fără deosebire de religie, un nobil englez care a lăsat prin testament o sumă importantă „ca să se dea celui ce va scri bine asupra facerii, asupra anatomiii omului", o statistică a publicațiilor în Rusia (813 cărți apărute între 1822 — 1824) pusă în comparație cu cea de la noi etc. etc. Sînt însăși și știri care inspiră analogii mai puțin nevinovate. În nr. 12, din 20 mai 1829 apare astfel o traducere a hotărîrii publicate în Grecia de a obliga pe toți slujbașii judecătorești să presteze un jurămînt de onestitate, altă dată se publică lista unor funcționari revocați pentru acte de incorectitudine ; într-un supliment din august 1829 se publică o *Idee pe scurt asupra tuturor formelor de oblăduire* de S. Marcovici, unde se vorbește de monarhul care „este dator neapărat să împlinească cuprinderea legilor", iar mai încolo arată că tiranul este cel care „întoarce toate puterile statului împotriva norodului". Tot anul 1830 este apoi plin de știri despre revoluția franceză ; deși bineînțeles evenimentele nu sînt comentate în nici un fel, deși redacția nu ia nici o poziție, simplul fapt că se aduce la cunoștință publică evoluția evenimentelor este aproape incendiar. În nr. 49 (din 31 august) se anunță astfel știrea despre colegiul iezuit din Amiens „pre care poporul dărîmîndu-l, l-au ars", iar în nr. 53 (din 14 septembrie) se publică tot fără comentarii „șarta" obținută după revoluție, care începe cu „obștescul drit al franțezilor" și cu enunțul revoluționar de la 1793 : „Franțezii sînt deopotrivă înaintea legii, de orice titlu și treaptă vor fi. Ei poartă sarcinile statului fără deosebire, după analoghia averilor sale" ș.a.m.d. Asemenea știri, și altele de acest fel, nu puteau fi întîmplătoare. Heliade însuși ne spune, mai tîrziu, că după un timp „Curierul" nu mai era practic cenzurat și că îl folosea „cîte o dată" în asemenea împrejurări, „împotriva locmalelor

și chilipirelor" cum spune el. De altfel, chiar dacă cenzura n-a sesizat încă de atunci tendința unor asemenea materiale, nu e mai puțin adevărat că administrația a văzut cu oarecare neliniște depășirea rolului de simplu ecou al oficialității ca și audiența crescîndă a foii printre cititori : ea a simțit nevoia să facă o precizare, apărută în nr. 15 din 4 mai 1830, în care se comunica din „porunca înaltei stăpîniri" că toate comunicatele oficiale vor fi de acum înainte iscălite „de directorul cancelariii politicești", iar cele emanate de la Divan vor purta semnătura „procurorului divanului, Petrof". Prin urmare, încheie „înștiințarea", „toate celelalte articole ce nu vor avea aceste iscăliturî vor fi socotite de la redacție, împrumutate, tălmăcite sau alcătuite nu însă ca înștiințări oficiale". Este prima delimitație între puterea administrativă și organul de publicitate care înțelegea să-și croiască un drum propriu.

Un loc important în paginile „Curierului rumânesc" îl vor ocupa problemele învățămîntului, Heliade văzînd aici, odată cu toți ceilalți doritori de progres, cheia viitorului țării. Încă din timpul războiului, între știrile de pe cîmpul de luptă și paginile de comunicate oficiale se strecoară note care arată o preocupare constantă pentru școală și pentru popularizarea ei în toate formele. Se dau astfel veşti despre apariția diferitelor manuale școlare, cele mai multe fiind primele de felul lor în limba română (în nr. 26, din 8/20 iulie 1829 despre manualele tipărite de Pleșoianu la Sibiu, în nr. 58, din 28 octombrie, același an, despre manualele lui Eufrosin Poteca), despre deschiderea unor noi cursuri, pensioane, școli (a lui Vaillant, anunțată în nr. 14 și 16 din mai, cursul de drept deschis la Iași de Flechtenmacher în nr. 17, Institutul de la Belvedere preconizat de Dinicu Golescu pentru creșterea fetelor, un profesor de latină și germană anunțat sub inițială în nr. 44, d. „Lui", de franceză și italiană în nr. 45, toate numai în 1830), despre studenții români care învață în străinătate, prilej cu care redactorul arată „cît trebuie să se bucure tot românul cînd vede că de ce merge, nația sa dobîndește bărbați învățați și bine crescuți" (nr. 25, 5/17 iulie 1829). Un articol din *Biblioteca românească* a lui Carcalechi, despre diferite societăți savante și de învățămînt din Germania, Rusia, Ungaria, pe care Heliade îl reproduce în cîteva numere din „Curier", îi inspiră la urmă un mic comentariu semnificativ ; el abandonează pentru moment publicarea articolului lui Marcovici *Idee pe scurt asupra tuturor formelor de oblăduire* pentru a vorbi despre învățămînt, „mărginirea prințului în datoriile și drepturile sale o lasă pentru altă dată a vorbi. Acuma își caută numai treaba sa de a vorbi pentru învățătură", și îndeamnă pe boieri să urmeze exemplele citate în articol, făcînd sacrificii pentru dotarea învățămîntului cu cele necesare : „socotiți-vă că și binecuvîntarea, și blestemul celor următori izvorăște din întocmirile domniii voastre : alegeți-vă dar și lepădați tot interesul cel în parte !" (nr. 37, din 16/28 august 1829). Altă dată, într-un subsol adăugat altei reproduceri (din „Albina românească", despre învățămîntul ieșean), deplînge lipsa posibilităților de a extinde învățămîntul după dorința părinților, care înțeleg interesul copiilor : „De multe ori a venit prilejul a vorbi pentru învățătura obștească (instrucția publică) ; acum însă este de tot păcat a o trece cu vederea. La noi este de tot părăsită și mulți părinți am văzut cu lacrămi plîngîndu-și vremea cea mai prețioasă a fiilor lor și temîndu-se de neîmvățătura iubiților lor mai mult decît de ciuma trecută..." (nr. 17, din 11 mai 1830).

Scanned with OKEN Scanner

În dorința de a da un exemplu stimulator trebuie căutat motivul principal pentru care „Curierul rumânesc“ se va ocupa pe larg de viața școlilor din țară, de examenele lor publice în primul rînd, care revelă înaintea ochilor neîncrezători ai asistenței „cît este de destoinic duhul rumânesc cînd ar fi lucrat și bine pregătit“. Prima școală care se bucură de această atenție era bine cunoscută redactorului : „școala cea slobodă din Golești“, despre al cărei examen de sfîrșit de an înștiințează o scrisoare „a dumnealui d. județului din orașul Pitești“, apărută în nr. 7, din 29 aprilie/11 mai 1829. S-au examinat treizeci de elevi la materii care arată un nivel destul de ridicat al învățămîntului de aici, între ele aritmetica, gramatica, „geografia matematicească și politicească“, istoria universală și fizica. „Niciodată bucuria în Țara Rumânească n-a avut prilejul să tragă atîte lacrămi de mulțumire ca în zioa aceasta, cînd niște copii și fetișcane încredință un oraș întreg de aceea ce toți învățații, teoreticește, n-ar fi putut să-i înduplece, adecă că drumul cel d-a dreptul care ne poate duce la desăvîrșirea cea moralicească și la fericire este numai acela de a se împărtăși cunoștințele în limba patriei“. În anul următor, „țărmonia“ se repetă și gazeta dă din nou publicității impresii de la examen („socotește cîtă mulțumire a trebuit să simță un rumân văzînd niște copii și fetițe dintre compatrioții săi să răspunză cu cea mai desăvîrșită încredințare“ la materiile știute, cărora li se adaugă acum retorica, istoria naturală și mitologia) și de la serbarea care a urmat, „reprezentația unei tragedii intitulate *Regulu*“ jucată de copii : „Nu poate cineva descrie mulțumirea privirilor în care îi strămuta declararea unei copilițe de opt ani a d. Grigorie Leurdeanul, ce juca rola Marției. Lacrămi de bucurie smulgea din ochi tutulor această copiliță și mie și mai mult, văzînd cît este de destoinic duhul rumânesc cînd ar fi lucrat și bine pregătit ! Noi, pînă acum, de voi îndrăzni a zice că am avut vreun fel de creștere..., pare că eram călători și streini în patria noastră. Ne silea părinții noștri a învăța limba lui Platon și Aristotel... și ieșeam din școli cu aceasta nedesăvîrșită, și fără nici o cunoștință de omenire“ (nr. 8, din 10 aprilie 1830).

Sistemul s-a bucurat de succes și, odată cu dezvoltarea învățămîntului, cu înființarea unor noi școli în județe, aceste reportaje ad-hoc de la festivitățile școlare se înmulțesc. La București, „cinstitului public“ care ar fi doritor să vadă „încă de aproape rezultatele învățăturilor“ i se anunță examenul din vreme în paginile ziarului (nr. 53, din 7 august 1832), iar după ce acesta are loc, un lung articol dă seama în amănunțime despre evenimentul care s-a desfășurat „de față cu... părintele ocîrmuitorul sf. mitropolii“, cu „toată boierimea și o mulțime de privitori“. Serbarea începe la ora zece, cînd corul cîntă imnul lui Heliade *Cîntarea dimineții* „după muzica europenească“, apoi Petrache Poenaru, directorul școalelor rosti „un cuvînt foarte elocvent“ și în fine se trecu la examenul propriu-zis, a cărui programă pentru cele șase clase de atunci este de asemenea detaliată în ziar. Tot în august a făcut examen public și profesorul școlii din Giurgiu, Nicolae Simonid, la care a poftit „persoane din toate clasurile acestui oraș“ (nr. 57, din 21 august 1832), la Craiova are loc examenul școlii centrale, „fiind de față toți boierii, slujbași și mulți privitori“, unde Florian Aaron întîi „a arătat trebuința cea de obște a învățăturei“, apoi Stanciu Căpățineanu, Alexie Marinovici, D. Mitru și ceilalți profesori trec la examinare (nr. 58, 25 august), la 15 august face examen și D. Jianu la Cîmpulung (darea de seamă în nr. 66, din 22 septembrie), apoi M. Drăghici la Caracal și B. Chirițescu la Cerneți (nr. 71, din 9 octombrie) etc. Sînt publicate de asemenea

Scanned with OKEN Scanner

materiale diverse privind aceste examene, precum discursul lui Petrache Poenaru, sau lista elevilor premiați (între cei premiați în acest an 1832 îi vom găsi pe viitorii adversari ai lui Heliade, Bălcescu pentru limba franceză și I. Ghica pentru geometrie), apoi raportul Eforiei școlilor către Kiselef, cu statistica elevilor (nr. 66, din 22 septembrie) și scrisoarea de răspuns a acestuia, cu mulțumiri și laude pentru rîvna profesorilor (nr. 67, din 25 septembrie) ; la deschiderea școlilor, în octombrie, se dau iarăși știri despre festivități, se reproduce discursul rostit cu acest prilej de logofătul dreptății, A. Filipescu etc. Cu puține excepții, mai toate aceste materiale, inclusiv multe dintre relatările de la examenele publice, erau anonime și ele par — cel mai adesea — a fi fost scrise chiar de Heliade. Ele arată că Heliade nu abandonase cîtuși de puțin preocupările pentru învățămînt și că, dincolo de îndatoririle asumate prin programul comun al societății secrete, el continua să vegheze și să sprijine procesul de consolidare și de dezvoltare a învățămîntului românesc ; așa se și explică tîrzia publicare a traducerii sale după manualul de aritmetică a lui Francoeur, în 1832, cînd avea la dispoziție propria tipografie, deși acum interesul său pentru matematică era, practic, inexistent.

Heliade caută în general să urmeze principiile anunțate încă în *Înștiințarea* de apariție a „Curierului rumânesc". Vom vedea deci ziarul („gazetă administrativă, comercială și literară") publicînd și informații de natură să intereseze îndeaproape pe comercianți și pe proprietarii angajați în operațiuni comerciale al căror număr începe să crească imediat după pacea de la Adrianopole. Primul an de apariție este prea aglomerat de știri de război și tatonează încă între formule ; din 1830 însă vom începe să găsim informații despre „trecătoarea rîmătorilor de la graniță în Transilvania" (nr. 2, martie 1830), despre prețul mărfurilor și cursul valutelor la Constantinopol (nr. 21, 25 mai) anunțuri privind licitarea furniturilor militare (nr. 30, 26 iunie) sau vama pentru exportul de vite (nr. 34, 10 iulie). Dacă aceste materiale n-au fost niciodată prea numeroase, o anumită pondere o capătă în schimb textele și publicațiile legate de chestiuni administrative și mai ales judecătorești, anunțuri de judecăți, de lichidări, de moșteniri, toată partea care va reveni din 1832 noului buletin oficial apare pentru moment aici, inclusiv o lungă listă a „pricinilor de judecată ce au rămas neisprăvite de la divanul de judecată și s-au primit la înaltul divan", care ocupă mai multe numere ale gazetei și cîteva suplimente începînd cu nr. 57, din august 1831. Din 1829 chiar încep apoi să apară materiale medicale și de educație sanitară, impuse de trista epidemie care a răpit, între alte victime, și pe copiii redactorului ; mai apar texte legate de descoperirea unor izvoare de ape minerale la Călimănești de dr. Marsill, „doctor căpetenie și mădular comisiii sănătății" (nr. 28, 1829), și despre apele de la Borsec (nr. 46, 1829), apoi articole despre lucrările comitetului pentru „precurmarea molimii" (în 1830) ș.a.m.d., în timp ce bietul agricultor rămîne în coada preocupărilor printr-un singur material mai important apărut în 1830, despre „săditul piciocilor", adică al cartofilor (nr. 7, 4 aprilie).

Pare evident însă, pentru cine răsfoiește colecțiile acestor ani de început din „Curierul rumânesc", că principala preocupare a redactorului, care crește treptat în importanță și ocupă din ce în ce mai mult spațiu, este literatura. Se poate spune că Heliade nu este numai primul nostru scriitor care trăiește din practicarea meseriei ca atare și a celor legate de ea, ci și primul care impune publicului în mod treptat, prin intermediul gazetei sale, o imagine

de ansamblu asupra literaturii române ca prezenţă contemporană, nu ca tradiţie abstractă. Literatura propriu-zisă apare relativ tîrziu în ziar, abia în nr. 17 din 7/19 iunie 1829, deşi redactorul avea el însuşi gata de la început numeroase texte ; el preferă însă să facă începutul cu un text al celui mai prestigios poet al momentului, cu sonetul *Pacea* al lui Iancu Văcărescu, pe care îl publică fără învoirea autorului şi cu o notiţă care va atrage cunoscutul său răspuns. În totul, primul an va cuprinde trei poezii ale lui Văcărescu *(Pacea, Ceasornicul îndreptat* şi *Plecarea)*, două fabule de Asachi, reproduse după „Albina românească", două traduceri din Lamartine *(Suvenirul* şi *Războiul)* şi o fabulă, toate trei ale lui Heliade însuşi, şi o poezie ocazională a lui D. Ciocîrdia *Recunoştinţa Valahiei*. În 1830, redactorul anunţă apariţia unui „Adaos literal" la gazetă, planificat întîi să apară lunar şi care va apărea în fapt doar în cîteva broşuri. „Programul" anunţat arată însă ce mari proiecte avea redactorul. Scopul adaosului ar fi „ca să insufle gustul citirii prin deosebite povestiri morale" şi se prevede să cuprindă „o alegere din cele mai frumoase şi interesante nopţi ale lui Iunk" (traducerea lui Boliac desigur), „o prescurtare lămurită a istoriii patriei" precum şi altele ale „tutu lor naţiilor vestite", „se va întinde asupra literaturii rumâneşti, asupra lămuririi şi desăvîrşirii limbii şi prin urmare va cuprinde multe bucăţi şi poezii ce vor sluji de pildă spre desăvîrşirea stilului şi a gustului". Pe lîngă acestea, proiectul vorbeşte în chip paradoxal despre „educaţia şi creşterea copiilor", „va vorbi asupra deosebitelor ştiinţe într-un chip lămurit", precum şi „asupra deosebitelor meşteşuguri" ş.a.m.d. După toate probabilităţile, Heliade voia să facă din „Adaos" un magazin cultural care să cultive gustul pentru lectură şi să sprijine lărgirea orizontului intelectual al cititorului mediu. Din lipsa mijloacelor probabil „Adaosul literal" va deveni însă doar un supliment al gazetei în care se vor publica volumaşele cuprinzînd traducerea lui Heliade, *Gramatica poeziei*, cele din Lamartine ş.a. Sarcina programului cultural şi a cultivării „gustului citirii" rămîne tot pe seama „Curierului", care face în acest an — 1830 — o achiziţie de marcă : Cîrlova, care debutează cu *Ruinurile Tîrgoviştii*, în nr. 3, din 20 martie, şi mai publică în acest an *Păstorul înstrăinat* şi *Înserarea*. Mai apar acum Iancu Văcărescu cu patru poezii şi alte patru „baciuri", Heliade cu mai multe versuri între care o traducere din Byron şi elegia *Dragele mele umbre*, I. Voinescu (trei texte) şi un necunoscut care semnează o fabulă cu iniţiala N. În 1831, an care începe să fie sufocat de publicarea protocoalelor comisiei de redactare a Regulamentului organic, numărul versurilor scade, ca şi calitatea lor (apare *Elegie la V. Cîrlova* de Heliade, împreună cu biografia cunoscută : „Vasilache Cîrlova, poet rumân...", apoi o poezie după „Albina românească", *Păstorul şi privighetoarea*, cunoscutul *Imn pentru holeră* al lui Heliade precum şi cel, pe drept uitat, al lui Mumuleanu, *Imn către Dumnezeu asupra holerii*, în nr. 44, respectiv nr. 50) ; apare însă, în nr. 85 (17 decembrie 1831), prima traducere din Walter Scott în româneşte : *Bătrînul Duncan, Anecdot de munţi*. Texte în proză se mai publicaseră şi mai înainte, mai ales descrieri de călătorie, care fac o tranziţie acceptabilă spre proza de ficţiune, odată cu povestirea istorică.

Heliade pregăteşte însă terenul şi pentru apariţia criticii. Deja, încă din primul an de apariţie, redactorul obişnuia să însoţească unele texte cu comentariile sale, sau să producă ştiri cărora le adaugă explicaţii, ca o formă elementară de interpretare a literaturii. Nu altceva era notiţa care întovărăşeşte publicarea primei poezii, *Pacea* lui Iancu Văcărescu, care tălmăceşte

intenţiile autorului : „Această chemare a păcii ce face prin acest sonet dumnealui marele logofăt Iancu Văcărescu este o chemare şi un glas de obşte... Acest sonet este făcut după toate regulile lui..." etc. În nr. 26, apare o înştiinţare despre cărţile tipărite de Pleşoianu şi despre precuvîntarea sa la traducerea din Marmontel *Aneta şi Lubin*, condamnînd improprietăţi de vocabular sau de stil („poci zice că ar fi fost un cap de operă în stilul cel plin de rîs şi de adevăr dacă autorul nu ş-ar fi luat slobozenie, poate cu dreptul, ca să arate mai desăvîrşit haracterul acestor fel de oameni, şi n-ar fi întrebuinţat în vreo trei locuri vorbe care răneşte urechea..."). Tot în 1829, „Curierul" cuprinde un articol despre *Literatura arăbească* (nr. 50 şi 53), tradus după cine ştie ce magazin franţuzesc, care nu este totuşi fără importanţă pentru schiţarea problemelor unei anumite literaturi, iar în 1830, în ianuarie, apare *Literatura românească* cu prezentarea literaţilor şi a „bunilor noştri compatrioţi" din Moldova, făcută de căminarul D. Pastiescu, şi continuată de Heliade în cunoscutul articol în care face „tabula rasa" din trecut pentru a plasa începuturile literaturii din Ţara Românească în opera lui Ienăchiţă Văcărescu : „Literatura românească, pînă în vremea răposatului şi vrednicului de toată aducerea aminte rarului bărbat Enăchiţă Văcărescu, era cu totul nesocotită în Ţara Rumânească, încît cineva poate zice că nici numele nu era cunoscut" (nr. 80, 10 ianuarie 1830). Tot acum apare scrisoarea moldoveanului aga N. Ghica, în care îşi împărtăşeşte a sa „din adîncul inimii admiraţie" pentru „nemuritoarele versuri" ale lui Cîrlova (nr. 29, 22 iunie), iar redactorul continuă să publice mici note la poeziile lui Iancu Văcărescu („Baciile d. Iancu Văcărescu, cu cît păşesc înainte, cu atîta să dăslueşesc mai mult, citindu-se unul după altul treptat..."), se fac generalităţi despre înclinările literare naţionale, tot în note („este vrednic de mirare cum duhul rumânesc izbuteşte întru toate şi mai vîrtos în lucrurile galante, vesele, glumeţe...", făcîndu-se o apropiere de tipul italienilor) sub semnătura lui I. Voinescu însă, în nr. 37, din 20 iulie etc. În general, cum şi este firesc pentru acest moment al literaturii noastre, Heliade are o idee pedagogică despre critica literară şi rolul ei este de a explica literatura celor care nu au suficientă practică şi cunoştinţe : „Este adevărat că un scriitor trebuie să se silească ca să-l înţeleagă mulţimea, căci pentru aceea şi scrie ; dar este asemenea de netăgăduit că şi cetitorului să nu-i fie prea lene, să se silească şi el să mai întrebe pe cineva pentru cîte nu înţelege..." scrie el în 1829 (notiţă fără titlu, în nr. 29, din 19/31 iulie 1829). Înţelegerea literaturii, a poeziei îndeosebi, este deci materie de învăţat, şi cititorul trebuie să caute să se lumineze. Partea literară deci „negreşit că va fi în oare care chip neînţeleasă acelora ce nu s-au adăpat cîtuşi de puţin măcar din cele dintîi începuturi ale literaturei sau acelora ce nu au firească pornire asupra poeziei. Însă fiindcă într-un an se dau douăsprezece părţi, se va potrivi aşa ca să găsească mulţumire toată starea de oameni, adecă şi cei învăţaţi, şi cei care doresc a învăţa şi cei care soarta i-a pizmuit de a gusta din dulceţile învăţăturei, afară de aceia care s-au obicinuit ca viermele la rădăcina hreanului, a trăi în veci întru întuneric..." zice Heliade într-o înştiinţare despre „Adaosul literal" („Curierul românesc", nr. 10, 5 februarie 1831). Fără să o spună lămurit, el împărtăşeşte cititorului credinţa că literatura are un scop utilitar, îl „învaţă" ceva, idee indiscutabil clasică în esenţă.

I. HELIADE RĂDULESCU ET LES DEBUTS DU „CURIERUL ROMÂNESC"

RÉSUMÉ

Les principes proclamés par Héliade dans le prospectus publié avant la parution du „*Curierul rumânesc*", en 1829, redevables en partie aux idées que Dinicu Golescu a mis en circulation dans son journal de voyage de 1826, seront suivis avec adresse et non pas sans indépendance d'esprit dans les premières années de la revue. Son activité vise d'abord le reveil de l'esprit national dans l'armée, l'enseignement, les arts, et ensuite la modernisation de la vie politique et intellectuelle du pays. Les deux principaux domaines sur lesquels s'orientent les efforts du rédacteur seront l'enseignement et le théâtre comme principaux moyens de pression sur l'opinion publique, d'influencer la formation des jeunes générations, etc. Ancien professeur et futur directeur de la Société philarmonique, Héliade utilise ainsi le journalisme comme étape intermédiaire vers d'autres horizons.

Scanned with OKEN Scanner

PRETEXTE ANTONPANNEȘTI LA MARIN PREDA: *O ADUNARE LINIȘTITĂ*

DE

STELIAN DUMISTRĂCEL

0.1. „Povestea" porților lui Nastratin Hogea, cunoscută Moromeților și familiarilor casei, al cărei început îl recită cel mai mic dintre copii la cererea lui Cocoșilă, ni-l arată pe Niculae — Marin Preda copil drept cunoscător al versurilor lui Anton Pann. De altfel chiar pasajul la care ne referim al romanului evocă o „înscenare" antonpannescă, întrucît îi oferă lui Ilie Moromete prilejul să facă o aluzie la prezența în jurul *porții celei noi*, la care lucrase cu Paraschiv, a mai multor gură-cască din vecini, deveniți inoportuni. Scriitorul nu invocă niciodată cărțile lui Pann, dar se poate constata că manualele școlare ale timpului cuprindeau numeroase *lecturi* de acest gen. Însuși Preda citează din memorie: „Într-o zi Nastratin Hogea lemne de foc neavînd" (*Moromeții* I, partea a II-a, capitolul X), în timp ce la Pann versul în cauză este „Nastratin Hogea-ntr-o iarnă lemne de foc neavînd"[1], iar, pe de altă parte, conținutul „poveștii", motivul supărării hogii, este redat numai aproximativ.

Peste ani, Marin Preda se va referi la Anton Pann în *Delirul*, înfățișînd masa de la nunta lui Achim: „Tinerei mirese îi trosneau fălcile ca și la ceilalți, iar Achim ai fi zis că în curînd un os i se va opri în gît și va da ortul popii la nunta lui, *ca în povestea cutare de Anton Pann...*" (partea a IV-a, cap. XV). S-ar părea că la mijloc se află o confuzie, autorul avînd în vedere o anecdotă cunoscută din alt izvor, căci în textele din volumul citat, exhaustiv ca profil, nu întîlnim o atare întîmplare nici ca aluzie, nici pusă în scenă („basmele arabe" și „Șeherezada" sînt însă invocate în alt roman).

0.2. Aceste trimiteri au, fără îndoială, valoarea unei mărturii asupra faptului că lumea lui Pann stăruie printre *modelele anecdotice* ale scriitorului, printre ai cărui prieteni se vor afla admiratori entuziaști și emuli rafinați ai „finului Pepelei": Miron Radu Paraschivescu, Geo Dumitrescu și Paul Georgescu. Evocînd plimbările cu primul prin București, Marin Preda scrie: „Odată am stat cîteva ore și am contemplat bustul lui Anton Pann, într-o mică piațetă (...) Îi plăcea Anton Pann și nu se mai dezlipea de lîngă epitaful poetului, scris de el însuși, pe care îl recitea cu hohote de admirație și pe care mai tîrziu avea să-l imite"[2]. Poate că acestor contacte să li se datoreze, în anii premergători apariției *Întîlnirii din Pămînturi*, lecturi din Anton Pann, care i-au putut pune într-o lumină nouă semnificațiile scenelor numai caraghioase

---

[1] Citățm după vol. *Opere complete* (*Povestea vorbii. O șezătoare la țară. Nastratin Hogea. Înțeleptul Arghir. Osebite anecdote*), București, „Minerva", 1909, p. 342.

[2] *Viața ca o pradă*, ediția a II-a, București, „Cartea Românească", 1979, p.316.

din versurile memorate în copilărie, oferindu-i prilejul unei reevaluări a vorbelor cu tîlc şi a parimiilor din *Povestea vorbii* sau din *O şezătoare la ţară*. La aceeaşi perioadă se raportează o amintire a lui Al. Cerna-Rădulescu : Marin Preda s-a întîlnit, în 1942, „pentru întîia oară cu lumea presei şi a tiparului" făcînd, cîteva săptămîni, corecturi la „un «săptămînal de şarjă, teatru şi umor» intitulat *Nastratin*"[3], amănunt menţionat în treacăt şi de Preda : „Era o revistă de humor"[4]. Această întîlnire cu eroul lui Pann rămîne doar simbolică, întrucît „Nastratin", „mare săptămînal de şarjă şi umor", în afara preocupărilor teatrale la ordinea zilei (multe de culise), în ceea ce priveşte literatura, publica o rubrică permanentă *Antologia umorului*, cu traduceri din Mark Twain, Avercenko etc. ; G. Ranetti semnează frecvent şi se poate reţine faptul că revista cultiva spiritul şi literatura lui Caragiale.

0.3. Dacă paralelismele (în nici un caz nu numai întîmplătoare) pe care le aducem în discuţie în cele ce urmează se pot susţine, absenţa unei referiri directe a *scriitorului* la cărţile lui Anton Pann pare să fie mai puţin rodul unei întîmplări, cît, mai degrabă, o „provocare" subtilă aruncată posterităţii ; exegeţii au în vedere, adesea, surprizele pe care opera lui Marin Preda le poate oferi. Iar aceasta ar fi, desigur, una din cele în care spiritul lui Anton Pann n-a fost cu nimic trădat de umorul şi fina maliţie a creatorului lui Ilie Moromete.

1.1. Originalitatea tipului de ţăran prezentat în *O adunare liniştită* a fost în repetate rînduri subliniată, ca anunţînd „spiritul socratic", „încercarea de sustragere de sub fatalitatea determinărilor elementare", „interesul proaspăt pentru cuvinte, pentru înţelesul lor potrivit unei anume structuri", ca expresie a meditaţiei scriitorului „asupra actului literar"[5]. Această viziune este rezultatul dezbătutei *atitudini polemice*, asupra căreia scriitorul a lăsat mărturii semnificative. Într-o scrisoare din 1948 către Eugen Jebeleanu, anunţînd „un roman din viaţa oamenilor de la cîmpie", Marin Preda îşi vedea eroii, „spre deosebire de literatura dominantă de pînă acum", ca „despuiaţi de un specific *superficial*", de care se detaşează printr-o suită de negaţii : „nu planează asupra lor o uriaşă pasăre neagră, un destin implacabil (Cezar Petrescu)"; „nu sînt stăpîniţi de glasuri mistice... (Rebreanu)" ; „nu sînt doboriţi de fantomatica întrebărilor şi problemelor insolubile" ; „nu sînt «simpli» şi nici «telurici» etc., etc., — şi nici poetici şi nici «hîtri», nu proşti"[6]. Opţiunea din perioada debutului (exprimată artistic în volumul *Întîlnirea din Pămînturi*) este readusă în discuţie şi subliniată în 1974 ; voind, încă de la început, să renunţe la povestire în favoarea „romanului de tip Rebreanu", Preda vedea în acest scriitor „un precursor ilustru, dar nu un idol", rămas „întipărit în memorie printr-un sentiment de *neaderenţă*. Nu aşa arată ţăranul român cum l-a descris el, îmi ziceam. Nici ţăranca română"[7].

---

[3] *Conştiinţa unei generaţii*, în vol. *Timpul n-a mai avut răbdare. Marin Preda*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1981, p. 161—162, 166 (în continuare : *Timpul...*).

[4] *Viaţa ca o pradă*, p. 264.

[5] Lucian Raicu, *Întîlnirea din Pămînturi*, în vol. *Marin Preda*, argument şi antologie de M. Ungheanu, Bucureşti, „Eminescu", 1976, p. 54.

[6] Eugen Jebeleanu, *Marin Preda*, în vol. *Timpul...*, p. 420—421.

[7] Dintr-un interviu luat de Sînziana Pop ; cf. *Marea călătorie*, în vol. *Timpul...*, p. 529 ; v. şi Ion Bălu, *Neaderenţă şi atitudine polemică*, în vol. *Marin Preda*, Bucureşti, „Albatros", 1976, p. 43 ş.u.

— 1.2. *Cum arată țăranul* Preda știa în primul rînd de acasă (vezi paginile edificatoare, din *Viața ca o pradă*, asupra copilăriei), iar pentru alt nivel, de generalizare, poate fi invocată și literatura populară *(cunoașterea prin literatură*, prin cea cultă însă, fiind invocată de el însuși, după cum am văzut). Date fiind obiectivele de interes ale scriitorului (psihologie, etică, relații în cadrul grupului social sau în diverse alte medii) și referirea directă la Anton Pann, literatura aforistică și povestirile acestuia pot fi luate în considerație, în principiu, drept un izvor antologic deosebit de convenabil ca valoare documentară și pentru confruntarea cu propriile impresii. Aceasta întrucît *Povestea vorbii* și *O șezătoare la țară*, în afara faptului că înmănunchează o suită impresionantă de întîmplări și de tipuri sau caractere, promovează o altă imagine despre oamenii simpli (viața de la țară ocupînd, cum se știe, un loc important la Pann), ce se bazează, după cum a arătat Tudor Vianu, pe calități printre care se află „stăpînirea de sine și prudența", finețea, dibăcia, avînd ca formă de manifestare *umorul*[8] și elogiază virtuți cum sînt munca, învățătura, cumpătarea și o morală a bunului simț[9], preocupări și unghiuri de analiză ce se regăsesc, toate, la observatorul ironic și moralistul grav și sceptic care a fost, de pe o poziție sau alta, însuși Marin Preda.

1.3. Desigur, dacă ne referim la acest atotcuprinzător fișier de teme, anecdote, tipuri, stări afective, dublat, conform aprecierii lui G. Călinescu, de „o comedie a cuvintelor pure și în același timp o comedie umană integrală"[10], din literatura lui Pann se pot găsi filiații pentru multe și diferite opere, ale unui mare număr de scriitori. Un grup distinct a fost desemnat de Călinescu, cei cu mentalitatea și sensibilitatea „tagmei balcanicilor" *(op. cit.*, p. 814), în care autorul *Poveștii vorbii* este precedat cronologic numai de pitarul Hristache. Pornind de aici, orice apropiere de Anton Pann este, în principiu, susceptibilă de raportarea la această „familie".

2.1. În tinerețe Preda pare să fie măcar în treacăt preocupat de lumea simbolurilor barbiene, căci drept *motto* la povestirea *Calul* apărea un vers, și nu oarecare, din *Nastratin Hogea la Isarlîk* : „«Sfînt trup și hrană sie-și Hagi rupea din el» Ion Barbu"[11]. Cititor al operei lui Călinescu[12], el face trimiteri directe la „balcanism". Într-o discuție din *Cel mai iubit dintre pămînteni* intervine o „confuzie" între stilul lui Arghezi și Ion Barbu (ce pare să evoce înrudirea *subliniată* de G. Călinescu), profesorul-poet declarînd însă : „Idolul meu e Ion Barbu, care a descoperit în spațiul nostru poetic balcanismul"

---

[8] *Anton Pann*, în vol. *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 58—60.

[9] Paul Cornea, *Anton Pann*, București, Editura pentru Literatură, 1964, p. 118—119.

[10] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, ediție și prefață de Al. Piru, București, „Minerva", 1982, p. 225.

[11] Citat după ediția a doua a vol. *Întîlnirea din Pămînturi. Nuvele*, [București], „Cartea Românească", [1948], p. 129, *motto* la care s-a renunțat în ediția definitivă, din 1973 (*Întîlnirea din Pămînturi. Nuvele*, București, „Eminescu"). În comentariile de față pornim de la textul ediției a doua din 1948, semnalînd, în unele cazuri, deosebirile față de ediția din 1973.

[12] În 1972, cînd Florin Mugur înregistrează confesiunile publicate în vol. *Convorbiri cu Marin Preda*, în camera de lucru a scriitorului „pe un colț al mesei se aflau, legate în piele, «Istoria literaturii române» de G. Călinescu, «Craii de Curtea-Veche» și cîteva albume de pictură" ; v. *Profesiunea de scriitor*, București, „Albatros", 1979, p. 52. Era alt exemplar decît cel pe care Preda și-l cumpărase în 1942 cu banii cîștigați pe un șantier de lîngă București și care fusese ultima vîndută („cu un preț bun") dintre cărțile sale, de care a trebuit să se despartă în acel an de existență precară ; *Viața ca o pradă*, p. 255, 273.

(I, p. II, c. VII ; cf. II, p. V, c. IV). În altă parte se vorbește de „un povestitor balcanic", Panait Istrati (II, p. V, c. XIV). În acest context livresc, una din frazele lui G. Călinescu, caracterizîndu-i pe scriitorii munteni („plini de nervozitatea emoției, dar incapabili de a o ține, spulberînd-o repede cu măscări și bufonerii"; *loc. cit.*), pare a fi preluată de Victor Petrini: „...așa sîntem noi românii, chiar și ardelenii, nu suportăm multă vreme tensiunea unei discuții și o dăm pe anecdote" (I, p. III, c. XIV). Semnalăm, pe de altă parte, o semnificativă impresie asupra înrudirii scriitorului cu I. L. Caragiale, pusă sub semnul aceleiași familii, dintr-o confesiune a lui Șt. Aug. Doinaș, căruia imaginea țăranului, cunoscută după scriitorii ardeleni și după Sadoveanu, i-a fost puternic tulburată de „apariția insolită a lui Ilie Moromete. Nu mai încercasem o asemenea impresie derutantă (și, de ce n-aș mărturisi ? în primul moment, de refuz), de la cel dintîi contact cu opera lui Caragiale: moromețianismul prelungea, pentru mine, balcanismul atît de greu de digerat — cît încă nu-l plasezi categoric în sfera esteticului — al lumii lui nenea Iancu"[13].

2.2. Lăsăm însă, pentru moment, la o parte implicațiile unei asemenea categorisiri, ce ar putea găsi argumente, fără îndoială, și în comparația pe care o întreprindem (deși „pericolele" au fost în mod hotărîtor diminuate de viziunea asupra subiectului propusă de Mircea Muthu[14]). Dacă avem în vedere însă numai faptul că teme anecdotice din Pann au fost dezvoltate și pe ton de vodevil, iar „prudența" dialogului în vorbirea țăranilor poate fi ilustrată prin aspectele ei comice (asupra comunității de motiv și tehnică între *Cum se înțeleg țăranii* și „scene de sat morometian" a atras atenția G. Dimisianu[15]), specificul și ascendentul incontestabil al lui Marin Preda derivă din optica sa, din registrul grav în ultimă instanță, dominat de simțul răspunderii scriitorului față de modul în care prezintă viața și felul de a se manifesta al personajelor, ca poziție în lumea ideilor, și din vocația sa de scriitor, reprezentativ el însuși pentru complexitatea eroilor săi, reflexivi, dar cărora nu le este străină nici impulsivitatea, sociabili și comunicativi, dar pe care însingurarea nu-i sperie, cu un dezvoltat simț al umorului și o mare capacitate de a se distra pe socoteala oamenilor și a vorbelor, dar și circumspecți și pregătiți să nu ajungă ei înșiși obiectul hazului celorlalți. Or, posesori ai unor asemenea variate registre temperamentale și comportamentale găsim, fără îndoială, datorită caracterului antologic al operei sale, numai la Anton Pann. (Raportarea la Creangă impune considerarea perspectivei unui plan paralel, asupra căreia nu ne putem opri aici.)

3.1. O apropiere directă se poate stabili, dacă avem în vedere un exercițiu de compoziție, între povestirea *O adunare liniștită* (în continuare OA[16]) și opera de mixaj cu structura cea mai închegată a lui Anton Pann, care este *O șezătoare la țară sau Povestea (Călătoria) lui Moș Albu* (în continuare OȘ[17]). Titlul lui Marin Preda constituie el însuși o incitație în vederea analizei, de vreme ce însăși *șezătoarea* este definită de Moș Popa drept *o adunare* („Noi însă

[13] *Marin Preda ca amintire*, în vol. *Timpul...*, p. 78.
[14] În *Literatura română și spiritul sud-est european*, București, „Minerva", 1976, passim.
[15] *Marin Preda și I. L. Caragiale*, în vol. *Timpul...*, p. 313.
[16] Trimiterile se fac la textul nuvelei din ediția a doua din 1948.
[17] Citățm după ediția menționată în nota 1, indicație valabilă și pentru abrevierea PV (vezi mai jos).

în astă seară o adunare avem,/Care din cele mai rare ca să o numim putem" ; OȘ, p. 258). Prin urmare, o „adunare" *mai rară* e una la care vin mai mulți oameni, se spun povești, se cîntă și se joacă, iar cea la care stau de vorbă cîțiva vecini poate fi o adunare... *liniștită*. De aici și primul obiectiv al paralelei, în cadrul general al expoziției, reprezentînd un sfat (o adunare) la care se spun „povești", element compozițional ce se întrepătrunde cu motivul general al *călătoriei ca prilej de învățături*, de cunoaștere a oamenilor, dar și cu cel al *tovărășiei la negoț*, al *supărării nemotivate a prostului*, din *Povestea vorbii* (în continuare PV). La Anton Pann *șezătoarea* constituie pretextul prezentării unei serii de povestiri, fabule, ghicitori și cîntece, dar și de întîmplări propriu-zise, din viața personajelor, după cum *adunarea* liniștită înfățișată de Marin Preda este elementul ce asigură unitatea a trei povestiri ale lui Pațanghel despre vecinul său Mihai Tătărășteanul : *Unul la munte*, relatarea *călătoriei* celor doi cu porumb de vînzare, *De Anul nou*, relatarea unei *petreceri* în care trăsăturile de caracter ale lui Mihai sînt completate, și *Casa lui*, o incursiune în viața aceluiași ce permite sinteza caracterologică și extragerea unei *învățături*, a unei generalizări de factură etică[18].

3.2. Elemente secundare vin în sprijinul acestei paralele. Lui Moș Albu, ce-și povestește călătoria și prezintă personajele, îi corespunde naratorul ; intră apoi în scenă vecinii lui Pațanghel și acesta din urmă, comparabil cu Moș Neagu, Moș Popa și arendașul kir Iani, ordonatori ai discuției dar și povestitori, alături de ceilalți participanți la șezătoare, de anecdote și întîmplări, rol monopolizat la Marin Preda de Pațanghel (cu excepția lui Modan, celelalte personaje au intervenții tipice de ascultători plini de admirație). Comparabilă ca procedeu al narațiunii mai poate fi adusă în discuție și ilustrarea unei zicători printr-o snoavă. Practică obișnuită la Pann („snoavele lui nu sînt debitate decît cu intenția de a ilustra o maximă, notată de el mai înainte, sau rezultînd din ea, cu tîlcul ei mai adînc" ; Vianu, *op. cit.*, p. 58) și în *O șezătoare la țară* (v. p. 296—300, 301—308), asemenea puneri în scenă, subtile, apar și la Marin Preda. Este vorba, de exemplu, de „dandanaua" cu *sticlii* furate de la cîrciumar, care îi ajunge din urmă și îl „bușumează" pe Miai de-l umple de sînge. Pațanghel la început nu intervine („îmi plăcea ca să-l mursice nițel pe Miai, să-l sature de sticle"), dar cînd îi sare în ajutor, cel bătut se repede și-i „dezgărdinează" cîrciumarului imobilizat o ureche, pentru ca apoi, pe drum, să se fălească : „Nu, că de ce nu l-ai lăsat, Pațanghele, că-i arătăm eu lui..." (OA, p. 87—89). Referirea la „După război mulți viteji se găsesc, de cei cu curaj de găină moartă" (PV, p. 187) și „Ia-l după mine că-l omor și laudă-te gură că pumnii cură" (p. 215) este evidentă, și la aceasta *se gîndește* (numai) Pațanghel, continuînd : „Matei, Anghelache, *auziți*, mă ? Am rîs cu lacrimi, *știți voi* ?". Dar aluzia paremiologică nu este un accident, căci motivul imediat al purtării aberante a lui Miai este acela că mai înainte „pusese o sticlă într-o parte a gurii, iar una în ailaltă și (...) le gîlgîi pe amîndouă pînă la fund", imagine de personaj antonpannesc („Își înnoată gura în vin pînă dă dintr-însul" ; PV, p. 67).

3.3. Pe baza aspectelor deja trecute în revistă putem selecta cîteva repere pentru delimitarea concepției lui Marin Preda asupra literaturii despre (și cu) țărani, favorizată de ipoteticul termen de comparație Anton Pann. Intervine, mai întîi, defolclorizarea cadrului („poetic"), ambianța manifestărilor

[18] La aceste subtitluri s-a renunțat în ediția din 1973.

personajelor şi ale eroului povestirilor lui Paţanghel constituind-o împrejurări ale vieţii cotidiene. Un rezultat al opţiunii scriitorului este, pe aceeaşi linie, respingerea emfazei (formula este didactic moralizatoare la Pann) ce derivă din acreditarea explicit tezistă, anterioară desfăşurării acţiunii, a personajelor (şi Moş Neagu este „un prea dezgheţat român", p. 255, ghicitorile lui „numai popa poate să le ghicească frumos", p. 259 etc.) şi din enunţul pus în vedetă şi redundant al sentinţei. Bineînţeles, şi în legătură cu acest aspect, nivelul, plin de candoare, al lui Anton Pann nu putea constitui un obiect de polemică, dar el putea fi încă recunoscut în literatura „dominantă", căci în scrisoarea către Eugen Jebeleanu, citată anterior, Marin Preda preciza că ideile viitorului său roman „nu sînt *purtate în prolap* de vreunul din eroi" (*ibid.*, p. 421), caricatura acestei tehnici nelipsind în *Povestea vorbii*: „Nu vorbi pe dintregul ca baba chioară" (p. 18), şi nici elogiul exprimării rafinate, prin sugestie: „Celuia ce înţelege ţînţaru-i e trîmbiţar,/Iar celui ce nu-nţelege, tobe, surle-s în zadar"(p.93).

3.4. Astfel, la Pann, Marin Preda a putut identifica diferite ipostaze ale personajelor reprezentînd tipuri din lumea de la ţară, a putut găsi pretexte compoziţionale şi o caricatură involuntară a antimodelului.

4. Că dialogul a fost *oricum* angajat ne-o dovedesc alte elemente, printre care o serie de teme, motive, întîmplări, manifestări comportamentale, ca mărturii ale existenţei unor obiecte comune de amuzament la Marin Preda şi Anton Pann.

4.1. Semnificativ ne apare însuşi faptul că ţăranii lui Preda din perioada de debut citesc cărţi *de învăţătură* şi îşi judecă comportarea şi semenii după precepte ce se bucură de prestigiul acestora[19]. Ca Paţanghel de exemplu, care după primele două povestiri despre Miai îşi face scrupule, avînd în vedere o generalizare dintr-un asemenea izvor: „*Am citit într-o carte*, acuma de sărbători, ceva care spunea aşa: *nu vorbi de rău cu cineva, despre un om care nu e de faţă*" (OA, p. 110). Dacă elementele de referinţă aduse în discuţie anterior pot fi reţinute, există multe şanse ca Marin Preda să-i fi atribuit lui Paţanghel calitatea de cititor al cărţilor lui Pann, în care găsim asemenea sfaturi: „... e bine că omul vrodată/P-alt om să nu defaime, să-i puie vro pată" (PV, p. 12), nu numai pentru că ar putea spune „mincinuni", ci şi pentru că se pune pe sine însuşi într-o lumină proastă (precauţie vădită a personajului principal din *O adunare liniştită*). „Cine defaimă pe altul înaintea ta, el şi pe tine o să te defaime înaintea altuia" consemnează Pann (PV, p. 83). Iar maxima poate să-i fi venit în minte lui Paţanghel printr-o asociaţie de idei, căci în *Povestea vorbii* ea este urmată de anumite circumstanţe agravante: „Cine îşi defaimă contovărăşia/Îşi arată însuşi necuviosia" (p. 12). Or, în prima lui povestire, Paţanghel vorbise despre tovarăşul lui de drum, ba, mai mult, *tovarăş la negoţ*, temă adesea abordată la Pann, cu învăţături a căror dreptate eroul lui Marin Preda avea s-o verifice: „... tovărăşia la negoţ e de prisos" (OŞ, p. 218).

4.2. Caracteristic este, apoi, faptul că tocmai o călătorie constituie prilejul ce i se oferă lui Paţanghel pentru a-şi cunoaşte mai bine vecinul. Aceasta începuse aparent bine, însă Miai se dovedeşte repede neloial (nu-i spusese tovarăşului să treacă cu *dublul* pe la primărie, să-i pună „o ştampilă", cum făcuse el, şi nici nu-l previne ca să evite confiscarea acestuia) iar mai apoi „îşi dă în petic".

[19] Asupra receptării operei lui Pann, îndreptar educativ în mediul rural, mărturii semnificative la Valeriu Anania, *Rotonda ploptilor aprinşi*, „Cartea Românească", Bucureşti 1983, p. 41, 45.

Pluralelor „asociative" ale lui Pațanghel („ — Ai mertic ?... — Da, *avem*"; p. 91; „Stai mă, ... nu *mergem* amîndoi ?"; p. 92) le răspunde luînd-o singur „pe-un drum anapoda". Intervenind așadar inconvenientele tovărășiei la negoț, se anulează avantajele tovărășiei la călătorie („Și iarăși la orice călătorie / Nu pleca fără tovărășie"; OȘ, p. 248), dar Pațanghel știe de acum că vecinul său e unul din cei ce „lasă omul cu căpățîna [*roții*, în ediția din 1973] înțepenită în pămînt și dă bice cailor" (OA, p. 78).

4.2.1. În linii mari, întreaga povestire *Unul la munte* este o ilustrare prin prisma experienței lui Pațanghel a necazurilor negoțului cu tovărășie. De altfel, nevoit să-l pună la curent pe Modan, venit mai tîrziu, cu întîmplările povestite anterior, dar „în două vorbe", eroul renunță la nume, și atunci apare chiar termenul *tovarăș*, într-o structură de „parabolă"[20]: „... doi creștini se duc la munte să vîndă porumb (...) La barieră la Pitești, așa de geaba, unuia i se ia dublul (...) Ajung creștinii la munte (...) Acolo, ăl care era cu dublul luat, găsește cumpărător; vrea să vîndă; n-are cu ce să măsoare; cere merticul tovarășului; tovarășul nu vrea să i-l dea; se supără că nu vrea și pleacă singur" (OA, p. 98—99; o înscenare cu *personaje tip* apare și în parabola „tăiatului de lene", într-un pasaj din *Moromeții*[21]). Iar necazurile se datoresc „ciudățeniilor" lui Miai, caracterizat cu prudență de narator, ce urmărește să fie creditat, dar cuvîntul definitoriu îi „scapă" pînă la urmă: Miai e *prost*, ceea ce constatase și Anghelache, căci la întrebări primise răspunsuri ușor de comparat cu cele ale unui *nerod* din galeria lui Pann: „— Zic: «Miai, ce-ai făcut, mă ?» «Ce e bă, ce, ce, ce ?» «Cum, mă, ce ? ! Te întreb și eu ca ăla, cum ai dat porumbul !» Zice: «Cu dublu !» știți, ca ăla prostu'. «Bine, Miai, cu dublu-cu dublu, dar cu cît ?» «N-am întrebat», zice. «Pe cine să întrebi, mă Miai ?...»" (OA, p. 77). Și Anghelache întreabă *ca ăla*, construcție cu valoare de citație generală („cum se obișnuiește"), dar Miai răspunde chiar *ca ăla prostu*, iar scena tipică a unei asemenea conversații (care pentru Pann va fi fost un prilej de distracție pe seama polisemantismului cuvintelor, abil pus în lumină, model de „adecvare neadecvată, care speculează echivocul, imperfecțiunea graiului omenesc"; Vianu, *op. cit.*, p. 65), o găsim în *Povestea fetei a doua* din *O șezătoare la țară*. De la „unul ce se întîmplase să fie cam prost, nerod", un negustor află *cum* se vînd „bucatele" în sat: „Unul dă grîul or orzul și-altul dă bani pentru el"; stăruind („*cum* se dă ?"), mai află că se ia „banița or găleata și pîn-o vîrfuiesc pui, / Apoi cu coada lopeții o raz și o torn în sac". Precizînd în sfîrșit că-l interesează „cu ce preț... îl vinde ?... Chila, banița, cîți lei ?" descoperă că este după „cum te învoiești cu prețul și cîți dai, atîta iei" (p. 312).

4.2.2. Numai că pe Miai nu-l prinde bufoneria de Păcală a nerodului lui Pann („N-am întrebat"), el face figură de „prostănău prea mare" (caracterizare a povestitoarei lui Pann), prin alte manifestări. O permanentă sursă (prefăcută) de mirare a lui Pațanghel în legătură cu tovarășul său de negoț și vecinul său este faptul că acesta *se supără* fără motiv (ca acel văcar ce „adesea, se tot mînia, de care sătenii nimic nu știa", sau „ca văcarul care s-a mîniat, pe nevastă și nasul și-a tăiat"; PV, p. 168, 169)[22]. De fapt, Pațanghel ne

[20] Aprecierea îi aparține lui Nicolae Manolescu; v. *Cel din urmă țăran*, în vol. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București, „Minerva", 1980, p. 280.

[21] *Un motiv din „Povestea vorbii"* [în *Moromeții*], în „Cronica", XVII, 1982, nr. 32, p. 1, 7.

[22] Expresia *a se supăra ca văcarul pe sat* este analizată într-un context referențial de către Victor Petrini; v. *Cel mai iubit dintre pămînteni*, I, p. III, c. IV.

descrie un prost complexat de propria-i meschinărie : „Adică, eu Pațanghel, îți cer ție, tu Miai, să-mi dai merticul tău și tu să te superi că nu vreai“ (OA, p. 78). Atitudinea stăruind, Miai se dovedește și rău, *al dracului*, unul ce-și face rău singur : deși nu știe să taie un porc, ține la supărare, nu-l cheamă, ca de obicei, pe cel care-l ajuta (tot ca văcarul, care „s-a mîniat rău pe sat / Și trei zile n-a mîncat. Și, *le-a făcut-o pe piele*“; PV, p. 169) și-i poartă pică, căci nu-i răspunde, „ca omu“, la salut : „Acuma, el, Miai, al dracului, s-a supărat pe mine că n-a vrut să mă cheme ? Cum vine asta, Anghelache ?“ (OA, p. 108). În cumulul de întîmplări edificatoare și chiar în repetarea raționamentului (nu a sentinței !) se regăsește ceva din tehnica lui Anton Pann, care-și aduce cititorii în situația de a-i memora versurile.

4.2.3. Intrat în casa socrului, Miai e lacom și de aici grave neînțelegeri, iar Pațanghel, asemenea cutărui bătrîn dintr-o povestire a lui Pann (OȘ, p. 317), aude certurile veșnice din casa vecinilor (OA, p. 117) ; pînă la urmă ginerele se gospodărește (..... bătrînul a murit și s-a trezit în cîțiva ani gospodar în sat la noi“ ; *id.*, p. 123), după rețeta unui „nevoiaș“ din *Povestea vorbii* : „De-ar muri socru / Ca să-i apuc locu“ (p. 56) și își sporește averea pe socoteala slăbiciunii „prostului ăluia“ de Ilie Brutaru, care i-a vîndut via pe cinci mahmudele „ca să poată petrece la București“ (OA, p. 124—125 ; în ultima ediție mai clar : „ca să poată petrece cu servitoarea popii“), vorba lui Pann : „Vinde via și cumpără stafide“ (PV, p. 117).

4.3. Raționamentul lui Pațanghel realizează, prin contrast, portretul *înțeleptului*, care „îi învață pe ceilalți cum să judece un om“ [23], însuși eroul avînd conștiința de a fi un *sfătuitor*, ale cărui griji le trăiește (OA, p. 116), imagine păstrată și pentru ipostaza Moromete a personajului, cei care-l vizitau în anii de la sfîrșitul vieții privindu-l „ca pe-un învățător“, la care nu veneau „degeaba“ (*Moromeții*, II, p. IV, c. I). Un atribut al înțeleptului este gluma (opusă supărării funciare, „posăciei“ prostului), ce marchează un registru paralel pentru *O adunare liniștită*, în lipsa căruia am putea reconstitui un monolog al lui Pațanghel de tipul celui al lui Ilie Resteu (N. Manolescu a arătat că nuvela este chiar „mai clar orientată retoric, și nu psihologic, decît *În ceată*“ ; *loc. cit.*). E drept, formulele lui Pațanghel și ale lui Modan nu depășesc nivelul ironiei automatismelor de hărțuială între prieteni, dar această modalitate de manifestare, conform statutului personajului în contextul narațiunii, îi este refuzată lui Miai. O tentativă a acestuia este acru calificată de Pațanghel: „... ce faci Pațanghele, nu te-am mai văzut de anul trecut, o *plesnește* el [era în prima zi a anului] și rîzi ! Dă-i cu rîsul“, căci Miai „îi ia vorba din gură“, vorbind el însuși „tare, ca un cocoș“ (OA, p. 102, 106), iar obișnuiții lui Pațanghel erau deprinși cu civilități de genul celor a căror importanță Pann nu ostenea să o sublinieze : lui Matei i se oferă un scaun, Modan „ciocănește“ la ușă (și i se răspunde „boierește“ să intre), cînd întrerupe o discuție nu uită protocolul : „țineți-vă vorba“ etc.

5. În strînsă legătură cu celelalte elemente ale narațiunii pot fi luate în considerație formule ale expunerii și mijloace expresive ce amintesc și ele de Pann.

---

[23] C. Stănescu, *Prezența scriitorului*, în antologia citată a lui M. Ungheanu, p. 47.

5.1. Astfel, apare enunțul ritmat (și cu rimă), care este rezumatul cu intenție de fabulă al primei povestiri: „Păi voi vă dați seama *ce înseamnă să pleci la drum așa, și pe urmă unul ia-o la vadulat cu nasu-n sus* și arde-i la bice cailor, *altul ia-o la baltă, fără merlic, fără nimic!...*“ (OA, p. 76: rima *merlic—nimic* se întîlnește frecvent la Pann vezi în *vol. cit.*, p. 93, 210, 348). Formula expresivă sugerează monotonia drumului: „Eu, Miai în sus, Miai în jos, el, Pațanghele în sus, Pațanghele în jos, ba c-o fi gîscă, ba c-o fi rață.., cînd el la căruța mea, cînd eu la a lui...“ (OA, p. 81).

5.2. Limitate de „măsura“ pe care scriitorul o observă permanent, personajele recurg la sentințe și la expresii idiomatice. Tot după o carte, Modan-Cocoșilă parafrazează o maximă ce arată cum poate fi „luminată“ o istorie încurcată ca aceea povestită de Pațanghel, pentru a vedea dacă nu cumva acesta *trage spuza pe turta lui* (OA, p. 110, 111), formulare la care Pațanghel se dovedește sensibil (p. 123). Pentru scriitorul ce-și dorea „prieteni necruțători“ care să-și rîdă de el dacă ar „deveni un moralist sîcîitor“ [24], unele dintre aceste formule nu-și găsesc locul în dialogul său cu cititorii pe deasupra capului personajelor, astfel că în ultima ediție au fost eliminate secvențe aforistice (eventual sugestii ale acestora) care sunau prea retoric: „Noi, oamenii din sat, cîteodată ajungem în sapă de lemn. Adică rău de tot“; „Dacă ai înnebunit... te legăm și te trimitem la oase, la Chitila“; „... știu că n-o credeți, pentru că nu se vede“; „... nu așa popește, cu miorlăială“; „Hai s-o înghițim, că nu e grasă“ (OA, p. 96, 120, 125). Dar vorbirea personajelor va păstra nota idiomatică: *a-i rămîne de moară, a face ceafa groasă*, (prostul) *face cum îl taie capul* (p. 80, 82, 102, 93). Sînt expresii și construcții ce se găsesc și la Pann, cu frecvența ce-i caracterizează stilul.

5.3. Desigur, multe din elementele comune ale formei, dat fiind mediul comun înfățișat[25], trebuie considerate simple coincidențe (o comparație cu alt scriitor din zona Teleormanului, Zaharia Stancu, mai ales în ceea ce privește romanul *Desculț*, ar putea aduce date interesante pentru o apreciere de ansamblu). Pe de altă parte, nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că personajele lui Pann și ale lui Marin Preda aparțin aceleiași microzone geografice, elemente ale toponimiei fiind elocvente în acest sens.

5.3.1. Astfel, într-un text din Anton Pann se poate găsi un punct de plecare pentru explicarea misteriosului *vadulat* dintr-un citat de mai sus (vezi 5.1.). Într-o anecdotă ce ilustrează un grup de zicători *Despre amor sau dragoste și ură*, este vorba de un „strein prost“ venit de curînd în țară, de vreme ce nu știe decît „două trei românește“, și care aflînd de „una Măriuța *dincolo* de Vadulat“ că „este pre mult frumos“ s-a și îndrăgostit de dînsa; bătrîn fiind, speră s-o și vadă numai „daca este sanatos“ (PV, p. 128). Această *Măriuță* este, de fapt, numele unei localități de la est de București, pe unde umbla *tovarășul* de negoț al victimei *quiproquo*-ului onomastic, dar localizarea ne ajută să apreciem, în linii generale, și zona în care se afla *Vadulat*, ce se

---

[24] *Imposibila întoarcere*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, „Cartea Românească“, 1972, p. 49.

[25] Ovdiu Papadima observă că în *O șezătoare la țară* Pann ajunge „să dea impresia unei realizări epice care oglindește viața satelor noastre din prima jumătate a secolului trecut, sub unele dintre aspectele și cu unele dintre personajele ei caracteristice“; vezi *Anton Pann. „Cîntecele de lume“ și folclorul Bucureștilor. Studiu istoric-critic*, București, Editura Academiei R.S. România, 1963, p. 8.

definește ca un loc de interes pentru un negustor bucureștean de la jumătatea secolului al XIX-lea.

5.3.2. Aglutinarea *vadulat* de la Preda are aparență de entopic, cuvîntul fiind opus lui *baltă*, într-o construcție cu valoare de particularizare prin elemente de referință locală a formulelor generale „unul la deal, altul la vale", „unul în sus, altul în jos" și, mai la obiect pentru personajele lui Preda, „unul la dracul, altul la tat-su" (caz în care nu mai există nici obligativitatea sensurilor diametral opuse). Pentru descifrarea semnificației, putem avansa analizînd al doilea context în care cuvîntul se întîlnește în *O adunare liniștită*. Urmărind să-l convingă pe un cumpărător, căruia îi plăcuse porumbul lui Pațanghel (de unde pornește de fapt și supărarea, dar lucrului nu i se spune pe nume niciodată), Miai își laudă propria-i marfă, făcîndu-i o sfruntată concurență tovarășului său : „...uită-te la al meu ! Ia uită-te ce bob ! ... Că e *recoltă adusă de la vadulat*, că l-am uscat eu și muierea o săptămînă la soare, că pe parteailantă..." (OA, p. 91). Nu este vorba de a atrage atenția, chiar automat, asupra unei zone mai fertile din țarina sau din împrejurimile satului (de altfel acest nume de loc nu se află în inventarul, bogat, în ciuda unor afirmații contrare grăbite, al toponimelor din zona prin care se mișcă lumea Moromeților), iar un atare detaliu nici n-ar fi avut vreo semnificație într-un sat ce se afla, la munte, la o distanță apreciabilă. Invocarea unui nume într-o prezentare *de reclamă* țintește la un alt prestigiu, cel al unui tîrg sau cel puțin al unui loc oarecare legat de comerțul cu cereale în cazul de față. Astfel *vadulat* capătă valoarea de toponim (în ultima ediție apare chiar cu majusculă, *Vadulat*), iar dacă-l transpunem cu această semnificație în primul context, putem deduce că opoziția semnalată indică două direcții ale drumurilor „negustorilor" de cereale din aria Siliștea—Gumești, *Balta* (și acest apelativ poate fi interpretat ca un toponim, întrucît desemnează zona Bălților Dunării), avînd drept centru comercial orașul Turnu Măgurele, evocată adesea și de Ilie Moromete, și *Vadulat*. Singura așezare din țară cu acest nume se află, într-adevăr, pe o veche cale de comunicație, anterioară șoselelor naționale, ce lega Craiova de București, numită *Drumul Olacului* și care, pe teritoriul județului Teleorman, trecea, prin Ciolănești, pe la sud de Siliștea—Gumești[26]. La Vadulat se afla a doua stație de poștă pornind de la București (*op. cit.*, p. 701).

Este posibil ca, într-o epocă mai veche (drumul lui Moromete spre București are alt traseu, mai pe la nord, prin Tătărăști, Siliștea, iar, înainte de capitală, prin Bolintin și Ciorogîrla ; v. *Delirul*, p. I, c. VIII), pentru locuitorii Teleormanului *Vadulat* să fi căpătat semnificația de „piață de cereale" (o sintagmă „marfă de Vadulat" poate fi ușor dedusă din cel de al doilea context în care apare cuvîntul în OA), ca loc de tîrg propriu-zis sau ca punct în care producătorilor în drum spre oraș le ieșeau în cale, la popas, angrosiștii din București sau, datorită apropierii de capitală, să fi reprezentat, într-un fel, noțiunea de „intrare în oraș" (într-o ipotetică formulare „ce mi-i Vadulat ce mi-i București"), atrăgînd, prin contagiune, ceva din prestigiul acestuia, pentru ca numele să fie invocat într-o înșiruire de calități.

[26] Vezi *Marele dicționar geografic al Românieî*, alcătuit și prelucrat ... de George Ioan Lahovari, C.I. Brătianu și Grigore G. Tocilescu, București, Stabilimentul grafic Socec, vol. V, 1902, p. 587.

5.3.3. Pentru ca la Preda și la Pann să fie vorba de aceeași localitate ar rămîne de văzut ce se afla pe la 1850 în zona din sud-estul Bucureștiului, pe atunci în afara orașului, unde astăzi întîlnim numele de stradă *Intrarea Vadulat* și în ce raport se află acest nume față de satul omonim citat mai sus, din județul Ilfov (în aceeași zonă se află și *Intrarea Vadul Săpat*, pentru care v. localitatea *Vadu Săpat* din județul Prahova).

5.4. Date fiind astfel de coincidențe, renunțăm aici la analiza faptelor lingvistice, fonetisme și lexic regional, cuvinte cu sensuri figurate specifice, ce pot fi socotite mai puțin pertinente, întrucît antologul scriitor și prozatorul reprezintă, în mare, și aceeași zonă etnolingvistică. Observăm însă că, în *O adunare liniștită*, elementele de limbă vorbită concură la crearea unui fundal de coloratură discret regională, la întreținerea tensiunii comunicării prin conotația afectivă a cuvintelor (ca mijloace ale comediei vorbirii) și la schițarea unei perspective paremiologice a discursului, trăsături prin care expresia lingvistică prezintă zone de tangență cu specificul antonpannesc din *Povestea vorbii* și *O șezătoare la țară*. Acest fond are valoarea cadrului etnostilistic cel mai larg în care existența unor motive comune extrase din scene de viață cotidiană și comentariul semnificației lor etice, organizate prin elemente compatibile în ceea ce privește structura narațiunii, nu pot fi considerate simple coincidențe. Într-o viziune proprie, *șezătoarea* devine o *adunare*, un sfat, în care cîteva tipuri și atitudini sînt savant prezentate în diverse ipostaze, la conturarea cărora, după cum a observat Eugen Simion, participă *moralistul* și *comediograful*, ultimul tinzînd în anumite momente să-l întreacă pe primul[27].

6.1. Ca piesă cu cea mai „complicată" structură din volumul de debut, *O adunare liniștită* depășește formulele din celelalte narațiuni ce pot fi socotite „superioare exerciții literare, revelatoare în primul rînd pentru modificarea unei structuri artistice" [28]. Cum artistul, preocupat de „redistribuirea rolurilor", nu pornește doar de la propriile exerciții anterioare, existența unui „model" înseamnă prilejul pentru încercarea mîinii, combinînd motive și exersînd tehnici ale vechilor maeștri. Scrierile lui Pann joacă, în această fază, rolul pinacotecii în care distribuția tematică este ea însăși un comentariu de gust rafinat al marelui amator de artă ce a avut șansa să achiziționeze capodoperele unui gen. Pe lîngă cazurile în care dialogul, direct sau indirect, cu Pann indică o „filiație" evidentă, trimiterile la literatura acestuia au, în fond, semnificația raportării la o anumită tipologie rurală : tipare mentale, situații proverbiale, elemente ale codului comportării, paremiologie, sintetizate în aceste izvoare antologice, ce pot fi consultate, alături de altele, pentru a semnala prezența notelor unui filon etnofolcloric în perioada de debut a lui Marin Preda. Iar schițele și crochiurile ce pregătesc „marea construcție care le urmează" [29], aparținînd unuia dintre momentele începuturilor nu prezintă numai interes general biografic atunci cînd, confruntînd sub impulsul vocației liniile de forță ale modelelor, se relevă ele însele ca opere de artă.

[27] *Marin Preda*, în vol. *Scriitori români de azi*, I (ediția a doua revăzută și completată), București, „Cartea Românească", 1978, p. 400.

[28] N. Manolescu, *op. cit.*, p. 279.

[29] M. Ungheanu, *Exerciții și parafraze*, în vol. *Marin Preda. Vocație și aspirație*, București, „Eminescu", 1973, p. 123.

Scanned with OKEN Scanner

6.2. Încercînd o pătrundere în „laboratorul secret" al scriitorului, favorizată de opera memorialistică și eseistică a acestuia, constatăm o anumită ambiguitate în ceea ce privește însești afirmațiile autorului pe baza cărora putem aprecia locul ce trebuie să-l acordăm povestirii *O adunare liniștită* în ansamblul creației sale. Marin Preda mărturisește că după ce scrisese prima variantă a romanului *Moromeții*, într-un moment cînd evoluția sa ca scriitor îl preocupa din motive asupra cărora nu stăruim, și-a reevaluat volumul de debut, făcînd o comparație în favoarea acestuia: „Mult mai mult îmi plăceau povestirile mele din *Întîlnirea din Pămînturi*, dure, reci, necruțătoare, peste care ochiul meu trecea cu privirea micșorată și impasibilă"[30]. Caracterizările de mai sus (*dure, reci, necruțătoare*) nu se potrivesc pentru *O adunare liniștită*, această nuvelă avînd un *loc aparte* în volum prin faptul că anunță un filon principal al *Moromeților*, u m o r u l, ce însoțește celelalte puncte de asemănare (mai mult sau mai puțin de suprafață) cu viitorul roman (personaje și atmosfera relațiilor dintre acestea din episoade ce alcătuiesc unul dintre registrele de bază ale marii construcții epice). Întrucît privirea retrospectivă la care ne-am referit marchează momentul căutărilor unei noi tematici și ale unei noi poziții a naratorului față de materialul operei sale, concretizate în primul rînd în *Risipitorii* (1962), „detașarea" sa de *Moromeții* este și „abandonarea" temporară a nuvelei *O adunare liniștită*. Căci, după ce noua linie fusese continuată în *Intrusul* (1968), volumul al doilea din *Moromeții* (1967) situîndu-se undeva între cele două poziții programatice, o nouă confesiune (de data aceasta strict cronologică) marchează, deductiv, înrudirea nuvelei cu primul roman, prozatorul vorbind de o *Însușire pierdută*: „...Am uitat să mai povestesc. Odinioară, în zilele în care am scris *O adunare liniștită*, credeam că voi ajunge povestitor. E o însușire pe care am pierdut-o și mă întreb dacă nu simt în mine niște regrete amare la această «amintire». Ia să vedem! Să mă gîndesc... Nu simt nici un fel de regrete !"[31]. (Evident, această apreciere urmează să fie reconsiderată numai după observarea atentă a stilului cărților ce au urmat, *Marele singuratic*, *Delirul* și *Viața ca o pradă*, ultima trezind, sub acest raport, cele mai justificate îndoieli.)

6.3. După însăși mărturisirea scriitorului, schița *Salcîmul* (neinclusă în volumul de debut) a constituit motivul generator *pe plan emotiv* al romanului *Moromeții*[32]. Dar *O adunare liniștită* trebuie considerată urmărind „prelungirile" și dezvoltările de teme și motive și mai ales analizînd poziția naratorului (implicit a personajelor purtătoare de cuvînt ale acestuia) și „tehnica" sa în romanele care au urmat, în special în *Moromeții* : tendința dezbaterii etice (vezi observația lui M. Ungheanu, după care acest roman „este o carte moralizatoare, evident, într-un plan superior, dar o carte cu un «sens la urmă»" ; *op. cit.*, p. 149), vocația înscenării ce fructifică umorul, o *forma mentis* generală a personajelor exprimată prin perspectiva paremiologică și culoarea idiomatică a vorbirii[33], trăsături prin care acestea se întîlnesc

---

[30] *Viața ca o pradă*, p. 365.
[31] *Imposibila întoarcere*, p. 218.
[32] *Viața ca o pradă*, p. 359—361.
[33] *Moromeții : momentul psihologic al parimiei și statutul personajelor*, în vol. *Profesorul Gavril Istrate la 70 de ani*, Iași, Centrul de multiplicare al Universității „Al. I. Cuza", 1984, p. 151 s.u.

Scanned with OKEN Scanner

cu scriitorul însuși. O confruntare, adesea prin detașare ironică, cu lumea întîmplărilor, a „pățaniilor" și a tipologiei umane din scrierile lui Pann se poate constata în numeroase scene din *Moromeții* I, împrejurările anecdotice ale parimiei fiind cele care provoacă comedia cuvintelor; sentințele sintetizează reflecțiile unor personaje din acest roman, dar și din *Risipitorii*, *Intrusul*, *Marele singuratic* și *Cel mai iubit dintre pămînteni*. Aceste aspecte își găsesc locul lor într-o necesară încercare de ansamblu asupra expresiei spiritualității populare la Marin Preda. Urmărind, în *Moromeții*, ambianța cotidiană și etica lumii satului și, mai apoi, confruntarea ei cu noi realități, scriitorul extrage treptat semnificații grave, legate de formele de manifestare și structurile sociale caracteristice personajelor aparținînd acestei lumi. Simbolul și parabola urmăresc „adunarea", vorba și gluma, relațiile dintre părinți și copii, judecata lumii, noi ipostaze ale înțeleptului și prostului. Conferind acestor aspecte valențe ale problematicii existențiale, proza lui Preda se îndepărtează deopotrivă de modelul și antimodelul în materie de literatură cu și d e s p r e țărani.

7. Trăsăturile artei și ale expresiei lingvistice aparținînd familiei scriitorilor „balcanici" identificabile la Marin Preda trebuie considerate prin abordarea temelor în conformitate cu viziunea și ,temperamentul „ruralilor" (după cunoscuta clasificare, discutabilă poate și discutată în amănunte, dar greu de ocolit, a lui G. Călinescu): tipul de inteligență și de sensibilitate al primilor, manifestate în creația pe teme ce făcuseră apanajul „pătimașilor ideologi" rurali, a determinat o mutație, pe fondul unei înfrigurate și profunde clarificări cu explozii și reînnoite acumulări polemice în legătură cu destinul unei clase. „Sunetul unic" al artei scriitorului poate fi perceput și originalitatea operei lui Marin Preda poate fi (și trebuie) cercetată, din acest punct de vedere, și ca o sinteză ale cărei elemente, subliniate sau numai schițate, nu au fost, după cît se poate constata, niciodată confruntate.

PRÉ-TEXTES D'ANTON PANN DANS *O ADUNARE LINIȘTITĂ* DE MARIN PREDA

RÉSUMÉ

Le début de Marin Preda, avec le volum de récits *Întîlnirea din Pămînturi* (1948), et sa consécration comme écrivain par le roman *Moromeții* (1955) se trouve sous le signe de l'attitude polémique à l'égard de la littérature traditionelle roumaine évoquant le monde du village. Provenant d'une famille de paysans, donc connaissant de bonne source ce milieu, l'écrivain refusera les images unilatérales, les hypostases „romantiques" sous lesquelles le paysan est entré dans la littérature. Pour Preda celui-ci n'est ni un être fruste, un „tellurien", ni un type cocasse, un „badin" prêt à jouer de bons tours et ayant toujours le mot pour rire (il le trouve chaque fois dans la paréміologie populaire), quelles que soient les circonstances de la vie.

L'image de synthèse que Marin Preda nous offre résulte donc de sa propre expérience et aussi de la confrontation de ces deux hypostases, ses personnages mettant en lumière, parallèlement et parfois succesivement, des traits divers : maîtrise de soi, circonspection, finesse du comportement, du jugement et de l'expression, humor, mais aussi convoitise, grossièreté, morosité, sottisse ou entêtement. Une typologie si riche est à trouver seulement dans le folklore : contes, anecdotes, vers satiriques, proverbes et adages, visant, tous, un „enseignement". Elle est aussi présente dans des structures naratives en vers : les paraboles et les „saynètes" comiques d'Anton Pann dont les anthologies *sui-generis* ont eu une grande circulation même dans le milieu rural (à une époque plus récente surtout grace à l'école).

Sans prendre en considération les possibles filiations, la critique littéraire a néanmois remarqué que dans *O adunare liniștită* (appartenant au volume de début) le prosateur se révèle un *moraliste* et en même temps un „comediograf" (scénariste de comédies) qui, parfois, recourt

à la *parabole*. En partant de deux références que Marin Preda fait à Pann (dans les romans *Moromeții* et *Delirul*) et du fait que dans cette nouvelle on peut déceler quelques thèmes anecdotiques de la littérature d'Anton Pann ainsi que des allusions des personnages aux fameuses répliques qu'on trouve dans les paraboles versifiées de celui-ci, l'auteur de l'étude identifie ici les éléments d'une confrontation cachée du débutant Preda avec la littérature d'Anton Pann.

O şezătoare la țară offre, avant tout, un prétexte compositionel pour *O adunare liniștită*, nouvelle qui contient quelques thèmes de ceux qu'Anton Pann a groupés sous forme de vers moralisateurs dans son oeuvre de mixage et dans *Povestea vorbii* : le voyage comme occasion de connaître ses semblables, l'association en vue du négoce, le dépit sans raison du sot. Il faut cependant souligner que même la typologie de la littérature de Pann fait l'objet de l'annotation ironique du débutant Preda. À la formule emphatique et aux moyens stylistiques redondants d'une anthologie de la première moitié du XIX-e siècle et à la littérature traditionelle qui s'amusait avec des paysans plaisants, Marin Preda oppose l'art d'une subtile mise en scène, l'économie de l'expression, qui suggère plus qu'elle ne dit. La connotation affective des mots, en tant que principaux moyens de la comédie langagière, et la perspective parémiologique du discours font l'arrière plan de la nouvelle *O adunare liniștită*.

Le filon ethnostylistique de l'oeuvre de début, qui se dégage de la typologie et de la thématique rurales esquissées ici (matrices mentales, situations proverbiales, éléments du code de comportement, parémiologie) sera toujours présent dans *Moromeții* et dans d'autres romans de Preda. De cet ensemble de faits, des éléments de la forme, l'écrivain extrait, au fur et à mesure, de graves significations qui, visant les relations à l'intérieur des groupes sociaux, les hypostases modernes d'une typologie humaine ou bien la pragmatique du discours, recouvrent en fait la problematique existentielle.

Dans cette perspective, Preda réussit une synthèse entre la typologie des personnages, les thèmes spécifiques aux romans de ceux qui, selon G. Călinescu, sont des „passionnés idéologues ruraux" (Rebreanu p. ex.) et l'art des écrivains que le même Călinescu appele „des balcaniques" et dont le trait caractéristique est le raffinement de l'expression (Caragiale p. ex.). Cette synthèse explique „le son unique" de l'oeuvre de Marin Preda dans la littérature roumaine.

Scanned with OKEN Scanner

OBICEIURILE AGRARE — O DOMINANTĂ A CULTURII POPULARE DIN MOLDOVA

DE

ION H. CIUBOTARU și SILVIA CIUBOTARU

Problema obiceiurilor folclorice continuă să ocupe un loc de primă însemnătate în cercetările etnologice actuale, întrucît ea constituie cheia de boltă a germinației creației populare. Obiceiurile se remarcă printr-o mare rezistență în timp, în ciuda faptului că sînt supuse unui proces continuu de desacralizare, proces care constă de fapt într-un fenomen de translație din planul ritual spre cel ceremonial. Această trecere determină, în ultimă instanță, o refuncționalizare a obiceiurilor populare, fără ca esența acestora să se anihileze cu totul.

Din bogatul și extrem de interesantul repertoriu al obiceiurilor tradiționale românești, ivite sau conservate în spațiul moldovenesc, ne-am propus să luăm în discuție cîteva practici rituale arhaice, prilejuite de îndeletnicirea fundamentală a oamenilor acestor locuri care este agricultura. Baza documentară a lucrării o constituie, în cea mai mare parte, materialul inedit aflat în colecțiile *Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei*.

Multiplele credințe și obiceiuri ce se leagă de fiecare etapă a muncilor agricole indică importanța deosebită ce se acordă acestei ocupații. Asigurarea celor mai bune auspicii sub care să se parcurgă drumul ciclic al bobului de grîu către pîine constituie scopul principal spre care converg toate gesturile agricultorului, chiar și acelea care la prima vedere par lipsite de semnificație. Sintetizînd complexitatea obiceiurilor agrare, cu profunde implicații etnologice, Mircea Eliade consideră munca agricultorului un adevărat ritual. Perenitatea obiceiurilor agrare se verifică și prin faptul că din multitudinea de zeități ale lumii antice nu au rezistat vremii decît cele ale fertilității pămîntului: „Demeter a supraviețuit în folclor, în vreme ce Jupiter a dispărut de mult timp“ [1]. Fiecare moment semnificativ din desfășurarea muncilor agricole este însoțit de un ansamblu de acțiuni specifice. O clasificare a acestor contexte rituale, în funcție de încărcătura simbolică a fiecăruia în parte, a realizat, pentru obiceiurile agrare ruse, V. I. Propp[2].

---

[1] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1975, p. 230.
[2] V.I. Propp, *Russkie agrarnîe praznîki*, Moscova, 1963.

Scanned with OKEN Scanner

Străvechi rituri solare legate de solstiţiu, dar şi modificările aduse calendarului oficial — care au făcut ca Anul Nou să fie schimbat din martie la începutul lui ianuarie — explică de ce complexul obiceiurilor agrare debutează cu ciclul celor practicate în perioada dintre Crăciun şi Bobotează. Cum fiecare dintre gesturile îndeplinite în acest interval are valoare de *omen*, foarte multe sînt executate cu scopul de a provoca bogăţia ogoarelor.

La Crăciun şi Anul Nou se îndeplinesc numeroase rituri divinatorii pentru roadele cîmpului. Proba *tăciunilor aprinşi* ori a *calendarului de ceapă* este însoţită , adesea, de verificări mai convingătoare, cum ar fi încercarea puterii de germinaţie a diferitelor soiuri de plante. Se obişnuieşte, de asemenea, să se pună în colţurile unui ştergar grîu, porumb, fasole, cartofi, iar cineva legat la ochi atinge unul din colţurile ştergarului. Planta pe care se pune mîna mai întîi va da rodul cel mai bogat în anul ce vine (Pleşani, Botoşani). Tot în zona Botoşanilor (satul Păltiniş), în ajunul Anului Nou, gospodarul stă în uşa casei şi, cu mîinile făcute căuş, aruncă în sus seminţe de tot felul, cu credinţa că acelea ce-i vor cădea înapoi în palmă, îi vor aduce în noul an un rod îmbelşugat.

O semnificaţie deosebită au şi *colacii* care se pregătesc la Anul Nou. În unele localităţi din zona Săvenilor, judeţul Botoşani, era obiceiul ca primul colac împletit la Anul Nou să se păstreze pînă primăvara, cînd se da „trăgătorilor" (boi sau cai) să-l mănînce înainte de a începe arătura. Deosebit de interesant este şi faptul că o variantă mai veche a acestui colac, în aceeaşi zonă (satul Ştiubieni), avea formă antropomorfă şi purta numele de Crăciun[3]. În acest caz, păstrarea colacului ritual de la sărbătorile de iarnă pînă primăvara, cînd încep muncile agrare, nu face decît să simbolizeze revenirea pîinii la stadiul ei iniţial, iar consumarea lui acolo în cîmp, înainte de a se băga plugul în brazdă, vizează impulsionarea recoltei viitoare. Cu această semnificaţie obiceiul este atestat şi în părţile Sucevei : „Colaşelu-l faşei di la Anu Nou sî-l ţînei pînî primavara şî-l punei în coarni la boi sau îl dai la cai sî-l mînînsî. Aşa iara obişeiu, sî sii roada ca pînea şeea" [4]. În legătură cu acest obicei, trebuie subliniată şi observaţia lui Petru Caraman, potrivit căreia „colacii ceremoniali cu motive agrare de la sărbătorile de iarnă nu-şi au această dată ca dată de origine, ci începutul primăverii" [5].

Caracterul ritual al colacilor de la Anul Nou este surprins şi în *pluguşor*. Unele cercetări mai recente asupra obiceiurilor de iarnă înclină către ipoteza că la origine pluguşorul este, de fapt, „ceremonialul primei brazde practicat de căpetenia obştei patriarhale" [6]. Cert este că, în cazul pluguşorului, minuţioasa prezentare a drumului parcurs de bobul de grîu, de la însămînţarea sub glie pînă la rodul pîinii viitoare, ţine de impulsionarea prin

---

[3] Practici aproape identice, întîlnite tot în părţile Botoşanilor, consemnează şi Elena Niculiţă-Voronca : „Cînd faci aluat de Crăciun, întăi face femeia un *crăciun*, aşa un colăcel îngeamanat, în formă de 8. Acela se strînge şi, cînd se porneşte întăi cu aratul, afumă boii cu tămîie şi pun colăcelul pe bîrsa plugului, iar cînd ajung în cîmp îl mănîncă amîndoi tovarăşii, flăcăii amîndoi ce ară". (*Datinele şi credinţele poporului român, adunate şi aşezate în ordine mitologică*, vol. I, Cernăuţi, Wiegler, 1903, p. 167).

[4] Inf. Pop I. Aniţa, 78, 4, a, satul Reuseni, com. Udeşti, jud. Suceava (Mg. 553, I, 28).

[5] Petru Caraman, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare. Studiu de folclor comparat*. Ediţie îngrijită de Silvia Ciubotaru, prefaţă de Ovidiu Bîrlea, Bucureşti, „Minerva", 1983, p. 534—535.

magie de limbaj a eficacității muncii depuse. Sînt multe sugestiile pe care le cuprind textele poetice ale celor mai complete variante de plugușor tradițional. Iată doar cîteva dintre ele.

Este bine cunoscută secvența în care gospodarul (*jupînul gazdă, bădița Vasile, bădica Traian, împăratul, Mărchidan împărat, Machedon, Irod, boierul, Sfîntul Vasile* etc.) se pregătește să meargă în cîmp, pentru a vedea cum rodește semănătura. Nu stăruim asupra întregului ritual de pregătire, cu toate că merită o deosebită atenție prin elementele insolite pe care le conține, ci ne oprim asupra următorului pasaj: „La luna, la săptămîna / *Își umplu cu aur mîna* / Și se duse ca să vadă, / De i-a dat Dumnezeu roadă,/ Și de-i grîul răsărit / Și de-i spicul aurit"[7]. Imaginea din versul subliniat este un adevărat laitmotiv în plugușorul din Moldova. Foarte rare sînt textele în care nu apare sau este înlocuită cu o formulă echivalentă de tipul „Ș-o luat tașca di sub căpătăi, / Cu bani mari și mărunți"[8].

Ceea ce reține aici atenția este faptul că jupînul gazdă nu pleacă la cîmp fără bani la el, deși nu are alt drum decît pînă în țarină și îndărăt. De ce oare? Pentru că, orice s-ar spune, nu putem admite că imaginea respectivă s-a cristalizat în mai toate variantele orației agrare fără o anume motivație. Este adevărat, majoritatea plugușoarelor nu cuprind nici o sugestie în acest sens. Sînt totuși cîteva texte — două dintre ele, poate cele mai interesante din acest punct de vedere, inedite — în care gestul gospodarului pare să-și afle explicația. Iată, mai întîi, o secvență dintr-un plugușor înregistrat în zona Botoșanilor: „El burta pe cal și-o punea, / Însă de greu ce era, / Calu prea greu gîfîia; / Cîn făcea vînt cu batista, / Nouă hotare săre, / Cu *vatavu* se-ntîlnea / Și vatavu îi spunea: / — Dumneavoastră aveți / Pîne frumoasă, / Însă de s-a scutura, / Vina noastră nu ne-ți da; / El a auzit, *banii i-a dat*"[9]. Prin urmare, *vatavu* este acela pentru care jupînul gazdă își umple *cu aur* mîna sau își ia tașca *cu bani mari și mărunți*. Apare însă, în mod firesc, o altă întrebare: cine este acest vătaf și de ce trebuie să-l răsplătească gospodarul? Unele deslușiri în această privință sînt cuprinse într-un plugușor din zona Galaților: „O mers cît o mers / Și s-o-ntîlnit, / Pi la ziumatatea lanului, / Cu *vatavu șeriului*; / Vatavu șeriului și-i spunea: / — Stăpîni, stăpîni, / Strînzi astî sumî di pîni / Cî va-nnoura, / Cî va-mboura, / Pînea vi s-a scutura, / Atunși vina mea nu ne-i da; / Boieriu *scoasî din buzunari bacșîș* / *Și i-o dat*"[10].

Dacă în cele două exemple ar fi fost menționat doar cuvîntul *vătaf*, gîndul ne-ar fi dus în primul rînd la unele practici agrare din Transilvania, unde vătaful, învestit cu atribuții speciale, era cel ce organiza *claca* de secerat, atunci cînd grîul se afla pe punctul de a se scutura[11]. Mai ales că despre organizarea unor astfel de clăci se pomenește și în unele plugușoare din Moldova:

---

[6] Mihai Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, București, 1976, p. 78.

[7] Petru Caraman, *Literatură populară*. Antologie, introducere, note, indici și glosar de Ion H. Ciubotaru, Iași, „Caietele Arhivei de Folclor", III, 1982, p. 118.

[8] Inf. Tescu G. Ionel, 64, 4, a, satul Lungani, jud. Iași (Mg. 396, I, 10).

[9] Inf. Iacob C. Gheorghe, 40, 8, muncitor, satul Băiceni, jud. Botoșani (Mg. 282, I, 32).

[10] Inf. Prescură Gh. Dumitrache, 72, 6, a, satul Slobozia Blăneasa, jud. Galați (Mg. 522, I, 23).

[11] Hanni Markel, *Cu privire la ancheta lui W. Mannhardt (1865). Răspunsurile de la sașii din Ardeal*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei", Cluj, 1969, p. 425—426.

„Ş-o facut o *claci* mari / Ş-o strîns cinii / Şî vecinii..." [12] sau : „Şi să strîngi o *claică*, / Nici mai mare, nici mai mică, / Din douăzeci de sate" [13]. Fără a fi cu totul lipsită de temei, această supoziţie nu pare să reziste, deoarece sintagma din cel de al doilea exemplu — *vatavu şeriului* — arată cu claritate că vătaful cu care dialoghează gospodarul nu este un semen al său. Credem, aşadar, că ne aflăm în faţa unei întruchipări mitologice, care, în mentalitatea populară arhaică exercita înrîuriri pozitive asupra rodniciei cîmpului. Acesta este motivul pentru care gospodarul vine să-l răsplătească[14] pe *vatavu şeriului*. Cea de a doua ipostază, a vătafului care organiza clăcile de secerat, pare să fie o reflectare tîrzie a aceluiaşi *vatav al şeriului*.

Cît priveşte prezenţa unei divinităţi în postura de patron sau protector al lanurilor, ea este semnalată şi în folclorul altor popoare. La bieloruşi, de exemplu, „gospodarul încalecă pe un cal murg şi merge în cîmp să vadă secara. Pe drum întîlneşte unul sau cîţiva sfinţi, printre care este şi Sfîntul Gheorghe. Sfinţii îl asigură că nu e nevoie ca stăpînul să-şi mai continue drumul, căci ei se întorc de acolo şi recolta se anunţă foarte bună. [...] Sfîntul Gheorghe îl îndeamnă să pregătească totul pentru seceriş ; să-şi ascută secerile de aur şi să caute secerători tineri :— Mergi la cei mai buni fierari, / Ascute-ţi secerile de aur, / Meargă secerătorii în cîmp la secerat" [15]. Sînt îndemnuri aproape identice cu acelea formulate de *vatavu şeriului* din pluguşoarele noastre. Mai greu de spus este cu cine se identifică acest *vatav al şeriului* ; pentru că, după toate probabilităţile, nu pare să aibă un corespondent în mitologia creştină.

În strînsă legătură cu secvenţa analizată mai sus şi chiar în imediata ei apropiere apare în poezia pluguşorului un alt pasaj, nu mai puţin interesant. Este vorba de versurile în care pregătirile gospodarului pentru a pleca să-şi vadă semănătura se confundă, de fapt, cu cele ce justifică plecarea la vînătoare. După ce îşi ia „Pistolul cu trei revolte" sau „ ... un pistol de la Bacău, / De cînd era tătuca flăcău" [16], jupînul gazdă „Şi-o strîns şoimii şi ogarii / Şi-o plecat la vînătoare" [17]. Demn de reţinut este faptul că deşi în „lunca mare" vînatul este abundent („Că sînt iepuri, căprioare / Şi multe păsări zburătoare"), jupînul gazdă nu se opreşte pînă în preajma lanului, alteori chiar în lan, unde „Într-o zeamanări / Clošea *o biatî lighioaie*, / Cu guşa cît o caldari, / Cu pliscu cît un bot di oaie ! / Jupînu gazdî / A pus un pumn di cartuşî / Ş-a plesnit-o drept în guşî ! / Unu zîšea cî-i păun, / Unu zîšea cî-i uli bătrîn, / Da ie iara o biatî lighioaie / Din codrii pustii / Ş-o vinit la moartea ii" [18].

---

[12] Alexandru Vasiliu, *Cîntece, urături şi bocete de-ale poporului*, adunate de, ... Bucureşti, Inst. de arte grafice, 1908, p. 174.

[13] Nic. Densuşianu, *Vechi cîntece şi tradiţii populare româneşti*. Texte poetice din răspunsurile la „Chestionarul istoric" (1893—1897). Text ales şi stabilit, studiu introductiv, note, variante, indici şi glosar de I. Oprişan, Bucureşti, „Minerva", 1975, p. 48.

[14] În legătură cu obiceiul de a se oferi o răsplată unei fiinţe anume, pentru prosperitatea holdelor, vezi şi Hanni Markel, *op. cit.*, p. 419, nota 23.

[15] Petru Caraman, *Colindatul* ..., p. 501.

[16] Petru Caraman, *Lit. pop.*, p. 124.

[17] Dumitru Furtună, *Izvoliri din bătrîni. Basme, legende, snoave, cîntece bătrîneşti şi plugşoare din Moldova*. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Gh. Macarie, Bucureşti, „Minerva", 1973, p. 403.

[18] Inf. Toma Gh. Dumitru, 56, 7, a, satul Pleşani, jud. Botoşani (Mg. 429, I, 31).

Scanned with OKEN Scanner

Că vînarea acelei „biete lighioi" sau „drac de cioară", cum mai apare în alte variante, nu este întîmplătoare și nici lipsită de semnificație, ne-o demonstrează și celelalte versuri ale pasajului respectiv, din care aflăm că jupînul gazdă „Di calari s-apleca, / De-o aripî mi-o lua, / De trei ori lanu l-o-nconjurat, / Să vadă grîul dacă-i de secerat" [19]; sau, într-o altă variantă, „La oblînc o atîrna, / Apoi vesel el pleca, / Lanul mare-l ocolea, / Tare mult se veselea, / Că grîul aur era ! / Aur ici, dincolo aur, / Se-ndoia ca un balaur, / În bătaia vîntului, / În lungul pămîntului" [20].

Acea pasăre bizară — pe care jupînul gazdă, desigur nu întîmplător, o împușcă atunci cînd vine să vadă dacă grîul este copt, după care, cu vînatul la oblînc, ocolește lanul de trei ori, îndeplinind parcă un ritual — ne duce cu gîndul la diversele încarnări zoomorfe ale *spiritului grîului*. J. G. Frazer, în cunoscuta sa lucrare *Creanga de aur*[21], descrie de altfel conceperea spiritului grîului — la diferite popoare — ca *lup*, *cîine*, *pisică*, *iepure*, *vacă*, *taur*, *capră*, *cocoș*, *prepeliță*, *barză*, *lebădă*, *ulin* etc. Unele din aceste reprezentări zoomorfe sînt atestate și în folclorul sașilor transilvăneni[22], ceea ce înseamnă că și spiritualității populare românești din spațiul respectiv, și desigur nu numai de acolo[23], îi erau familiare.

La o cercetare mai atentă a poeziei plugușorului tradițional, se constată că în structura sa apar și alte imagini sau motive ce ar merita o mai îndelungă meditație asupra lor. De data aceasta însă va fi supusă atenției cititorului o ultimă reprezentare : *baba*. Și pentru ca ipoteza noastră în legătură cu prezența și rosturile ei în plugușor să nu pară o simplă aserțiune, vom reaminti principalele sale ipostaze, luînd în discuție doar pasajele care par să încifreze sensuri demne de reliefat.

Într-un plugușor cules din zona Botoșanilor, la sfîrșitul secolului trecut, *baba* apare ca o vrăjitoare ce influențează pozitiv rodnicia cîmpului : „Este-o gîrlă întunicoasă / Și vine o babă grebănoasă, / Cu chitia răpănoasă / Și cu

---

[19] Inf. Ipate I. Vasile, 44, 4, a, satul Verșeni, jud. Iași (Mg. 7, II, 35).

[20] Vasile G. Popa, *Folclor din Țara de Sus*. Ediție îngrijită și prefață de Maria Luiza Ungureanu, București, „Minerva", 1983, p. 9.

[21] James George Frazer, *Creanga de aur*, III, traducere de Octavian Nistor, note de Gabriela Duda, București, „Minerva", 1980, cap. XLVIII.

[22] Hanni Markel, *op. cit.*, p. 422. Este vorba de un spirit în chip de iepure.

[23] Cercetările de ultimă oră asupra prezenței acestui obicei în Moldova s-au soldat cu rezultate surprinzătoare. În mai multe localități din partea nordică a zonei Botoșanilor (Arborea, Bajura, Concești, Cordăreni, Cracalia, Dumeni, Grivița, George Enescu, Havîrna, Izvoare, Mlenăuți, Popeni, Smîrdan și Suharău) dar și în alte sate din Moldova (Borzești — Bacău, Vîrlezi — Galați, Dulcești — Neamț) este încă vie credința că în ultima bucată a lanului de grîu — în ultima *postată*, cum se spune adesea aici — s-ar afla un *iepure*. De aceea, pe această ultimă porțiune, secerătorii se iau la întrecere, fiecare dorind să ajungă primul la capătul lanului, „pentru a prinde iepurile". Formulele de îndemn sînt : „— Hai sî prindém iepurile !" (inf. Budeanu Gh. Valeria, 64 de ani — Șipoteni) ; „Amu sî vedi cari prindi iepurili !" (inf. Ortansa I. Buliga, 63 de ani — Griviță) ; „— Hai, cari prindi iepurili di coadî ?" (inf. Rotaru Gh. Adela, 69 de ani — Cordăreni) ; „— Cari prindi coada la iepuri ?" (inf. Ailisoaie M. Maria, 60 de ani — Arborea). În cele mai multe din satele amintite, despre „prinderea iepurelui" se vorbește și la prășit. În satul Dumeni, com. George Enescu, „șini ișă primu la capîtu ogorului la prășîtu de-a doilea, cari prindé iepurili, cum zîșém noi, apu lega doaul pănuș ; doaui de-acolu, doaui di dinculu, li leaga ca sî șii anu mănoș" (inf. Danalache I. Anica, 68 de ani). Obiceiul este atît de răspîndit în spațiul la care ne referim, încît terminarea principalelor munci a[illegible] din timpul verii (seceratul, prășitul, cositul) se exprimă adesea prin sintagme ca : „Am [illegible]rele !" sau „Am mîncat iepurele !".

un negel pe nas ; / Eu o-ntreb ce umblă pe arătură, / Ea zice că după dînsa să face pînea bună, / Eu o-ntreb ce umblă prin pîrloage, / Ea spune că după dînsa pîne bună să face, / Eu o întreb ce hram are, / Ea spune că-i vrăjitoare" [24]. În postură de vrăjitoare, *baba* poate fi semnalată și în alte texte de plugușor, fără a i se dezvălui însă și rosturile ei fertilizatoare.

Contextul de care se leagă însă cel mai adesea prezența *babei* în poezia plugușorului este acela în care gospodarul își adună secerătorii, pregătindu-le și uneltele trebuitoare : „Ș-au strîns frați buni și surori / Și babe cu nurori, / Tot babe bătrîne / Și moșnegi ca mine, / Care știu rîndul la pîne, / Să lucreze foarte bine" [25]. Aici este locul să arătăm că *baba* asupra căreia dorim să atragem atenția, nu pare să se confunde cu celelalte. Ea nu este una din cele „două", „trei", „cinci" sau „Un tabon de babe bătrîne, / Care știu rîndul la pîne", ci apare întotdeauna individualizată : „Era și o babă cîrnă, / C-o săcere-n mînă" (Pîrcovaci—Hîrlău, jud. Iași). Mai mult decît atît, ea este prezentată chiar în opoziție cu ceilalți secerători, pe care întotdeauna îi întrece în pricepere și hărnicie : „Iar o babî cîrnî, / Cu săcirea-n mînî, / Ci făce, ci diregé, / Pi toati mi li-ntrecé !" [26]. Această situație contrastantă este subliniată cu claritate : „Apoi toți trăgea cum trăgea, / Da ce trăgea o babă cîrnă, / Bocîrnă, / Cu pufa di lînă, / Cu dreapta trăgea, / Cu stînga polog făcea !" [27]. Iată și alte exemple : „Da cum era o cloanți, / Cotoroanți, / Un drac di babî, / C-on brîu vargat, / Pi spati lasat, / Ea cu dreapta săsera / Și cu stînga că lega, / De părea că înota" [28] ; sau : „Toți trăgea cum trăgea, / Dar cum trăgea o hîrcă de babă, / Bătrînă, / *Chiar ca grîul la nodurele*" [29].

Un alt argument că această *babă* nu este la fel cu celelalte îl constituie faptul că unealta cu care lucrează ea nu-i o seceră obișnuită, ci are forme dintre cele mai ciudate : „Dar o babă mai gheboasă, / *Cu săsîrea mai întoarsî*, / Pi uni mergé, / Palancî făce ! / Uni trînte snopu, / Sî cutremura locu !" [30], sau : „Să faci *o săcere mai cîrnă*, / Pentru baba cea bătrînă" [31] ; „Dar o babă cîrjobată, / *Cu săcerea cîrligată*" [32] ; „Era și o babă cîrnă, / *Cu secera strîmbă*" [33], și chiar : „Iar o babî bătrînî, / *C-o bucatî di săciri-n mînî*" [34]. Pe de altă parte, nici forma și nici chiar starea precară a uneltei cu care lucrează („Lua *secera cea mai roasă*" [35]) n-o împiedică pe *babă* să se situeze în fruntea tuturor secerătorilor: „Numai una, baba Hîrja, / Cu schinarea cum îi cîrja, / Locului deloc nu sta / Și pe toți îi îndemna, / Peste tot pîrjol făcea ! / Cu dreapta tot secera, / Cu

---

[24] Nicolae Densușianu, *op. cit.*, p. 58.
[25] *Ibidem*, p. 66.
[26] Inf. Gavriluță Nicolae, 30, 4, a, satul Verșeni, jud. Iași (Mg. 7, II, 33).
[27] Inf. Dumitru Petru, 58, 4, a, satul Tulucești, jud. Galați, (Mg. 379, I, 7).
[28] Inf. Spiridon Gh. Vasile, 59, 4, a, satul Suhuleț, jud. Iași (Mg. 295, I, 17).
[29] Iveşti—Vaslui (Anexă la *Chestionar folcloric și etnografic general*).
[30] Inf. Pușlău I. Gheorghe, 70, 5, a, satul Leucușești, jud. Suceava (Mg. 36, II 22).
[31] A.F.M.B., *Fondul Petru Caraman*, Ds. 76, p. 8—9.
[32] *Ibidem*, Ds. 31, p. 8.
[33] Mihai Costăchescu, *Cîntece populare românești*, ediție îngrijită și studiu introductiv de G. Ivănescu și V. Șerban, București, „Minerva", 1969, p. 281.
[34] Alexandru Vasiliu, *op. cit.*, p. 185.
[35] Nicolae Păsculescu, *Literatură populară românească*, adunată de ...., București, „Socec", 1910, p. 27.

stînga tot snopi făcea, / Cu picioru-i aduna / Şi în claie-i arunca, / Şi din claie la făţare / Îi ducea tot ea-n spinare, / Iar cînd soarele apunea, / Cîmpul neted rămînea !" [36]. Alteori, *baba* „Pi uni mergé, / Polog făce !", sau: „Facé nişti znopéi / Ca nişti plopéi / Ş-o clai / Cît o hodobai, / Di-mplé o faţî di arie" [37].

O trăsătură specifică a acestei neîntrecute secerătoare este şi concentrarea resurselor ei fizice în *mîna stîngă*[38]: „Cu dreapta trăgea, nu prea trăgea, / Dar *cu stînga* polog făcea !" [39], sau: „Cu dreapta putea, nu putea, / *Cu stînga* polog făcea ! / Din polog, snop, / Din snop, claie, / Din claie, hodobaie, / Din hodobaie, stoguri mari !" [40]. Exemplelor de pînă acum — suficient de concludente pentru a ilustra îndemînarea şi forţa, cu totul neobişnuite, ce i se atribuie acestei fiinţe — li se va adăuga încă unul, care pare să pledeze şi mai convingător în favoarea ideii că ea nu poate şi nu trebuie să fie asociată cu celelalte bătrîne din alaiul secerătorilor. Şi de data aceasta, deşi nu se invocă forma şi nici alte caracteristici ale uneltei, ba s-ar părea chiar că acum nici nu are o seceră în mînă, *baba* înfăptuieşte adevărate minuni în lanurile gospodarului: „Şi era şi o babă bătrînă, / Cu dinţii de lînă, / Cînd a închis dintr-un ochi, / S-a umplut valea de snopi, / Cînd a închis din amîndoi, / S-a umplut valea de clăi !" [41].

Avînd în vedere atributele miraculoase cu care este învestit acest personaj, prezent în majoritatea variantelor de plugușor tradiţional din Moldova, înclinăm să credem că ea trebuie asociată cu întruchipările antropomorfe arhaice care o reprezintă pe *mama grîului*[42]. Şi ne gîndim în primul rînd la observaţiile lui Wilhelm Mannhardt, potrivit cărora în folclorul Europei moderne şi contemporane s-au păstrat numeroase ipostaze ale *mamei grîului*. Ultimul snop secerat era considerat că posedă miraculoase puteri fertilizatoare şi era numit, în diverse ţinuturi, *bătrîna, mama mare, mama grîului* sau chiar *vrăjitoarea*[43]. Trebuie menţionat aici, că, pînă nu de mult, în mai multe localităţi din nordul Moldovei se manifesta un anume interes faţă de *ultimul mănunchi de spice* din lan. Astfel, la Izvoare şi Mlenăuţi, judeţul Botoşani, ultimul mănunchi de spice nu se tăia, ci se smulgea şi se ducea seara acasă, unde se păstra, afară sub streaşină, pînă începea seceratul din anul următor[44].

---

[36] Vasile Gh. Popa, *op. cit.*, p. 46.
[37] Alexandru Vasiliu, *op. cit.*, p. 185.
[38] Vezi Hanni Markel, *op. cit.*, p. 422, nota 26.
[39] *Fondul Petru Caraman*, Ds. 71, p. 15.
[40] Teodor T. Burada, *Opere, vol. III. Folclor şi etnografie*. Ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978, p. 134.
[41] Dumitru Furtună, *op. cit.*, p. 394.
[42] Vezi Elena Niculiţă-Voronca, *op. cit.*, p. 179.
[43] Vezi G.G. Frazer, *op. cit.*, cap. XLV.
[44] Inf. Maria I. Ababei, 81, n, a, satul Izvoare, jud. Botoşani. În satul Cordăreni, din acelaşi judeţ, „din ultimu snop s-alezéu triizăşi di spişi, şi legau cu aţi roşi şi şi puneu sub streşina casî, mai cu samî aproapi di uşî" (inf. Rotaru Gh. Adela, 69 de ani, Cordăreni). Tot în acest spaţiu, nu departe de Cordăreni, în satul Arborea „din ultimili spişi şi faşi o *barbî*. S-aleg patruzăşi di spişi, şi-mpletesc paili aşa ca la ţăsut şi în partea di sus rămîni împletitura şi în aşeea di žios rămîn spişili šeli mai frumoasî. *Barba* asta şi ţîni la icoanî sau la un ungheri, în partea di sus, pînî la Crăšiun sau pînî primavara, cîn şi bati grîu din spiši, şi šerbi şi şi mîninci" (inf. Bărbosu I. Anica, 80 de ani). O astfel de *barbă* se face şi în zona Darabanilor (satele Bajura şi Conceşti).

Într-un alt sat[45], ultimul mănunchi de spice era lăsat în picioare şi se lega sub formă de momîie, pe care localnicii o numeau *ciuhă*[46].

În sprijinul afirmaţiei că *baba* din secvenţele de plugușor invocate mai sus este o reprezentare mitologică, oferim încă un exemplu, poate şi mai convingător, din care rezultă preocuparea gospodinei de a face ceva, pentru a nu i se scutura grîul pe cîmp : „Ş-o luat un boţ di aur / Şi l-o zvîrlit în păduri, / Nu sî rătăcirî, / În marea, / Nu sî prăpădirî, / Iar cîn l-o zvîrlit în sus, / Nu sî mai zărirî ! / Iar cîn s-o uitat, / Jupînu gazdî, / În sus, / O zărit *o babî* urîtî, / Cu săcira ruptî ; / Cu drepta săcera, / Cu stînga snochi lega / Şi la arie-i azvîrlea“ [47].

Ideea că „baba“ la care ne-am referit se identifică cu *mama grîului* am enunţat-o, în treacăt, şi cu alt prilej[48]. Ea pare să fie susţinută şi de Gh. I. Neagu, care, analizînd jocul de copii *Baba Rădăcina* — joc ce înfăţişează în sudul Moldovei[49] şi, mai ales , în unele regiuni de peste Prut[50], imaginea unui *spic de grîu* — conchide : „Ca mentalitate arhaică, jocul nostru trebuie pus în legătură cu bogatul material adunat de J.G. Frazer, în a sa *Creangă de aur*, unde vorbeşte de *Muma grîului*, *Muma secerişului*, *Bunica*, *Bătrîna Bătrînul*, *Baba secerişului* sau simplu *Baba*, *Mumă a porumbului*, *Mumă a orezului* etc. “ [51].

O categorie aparte o alcătuiesc obiceiurile ce s-au practicat veacuri de-a rîndul cu scopul de a asigura desfăşurarea muncilor agrare sub cele mai favorabile auspicii. În cadrul acestora, ponderea o formează riturile săvîrşite împotriva secetei (uneori şi împotriva ploii), dintre care se impune în primul rînd *Caloianul*. Angrenat în contextul unor foarte răspîndite rituri agrare privind sacrificiul zeităţii vegetaţiei de tipul Tammuz, Adonis, Attys,

---

[45] Satul Dealu, com. Zvoriştea, jud. Suceava. Informaţia o deţinem de la cercetătorul Stelian Dumistrăcel, căruia îi mulţumim şi pe această cale.

[46] Obiceiul de a se face la secerat o *momîie* care rămîne pe ogor este destul de răspîndit în Moldova. În zonele centrale şi de nord-est, însă, această momîie nu se face din ultimul mănunchi de spice, ci din primul (Criveşti, Focuri şi Plugari, jud. Iaşi, Ringhileşti, Mitoc, Coţuşca, Viişoara, Suharău, Cordăreni, George Enescu şi Havîrna, jud. Botoşani). Adesea, primele spice se fac *şumeag* (smoc) şi se pun sub cingătoare, pentru a avea spor la secerat şi a nu suferi de dureri de şale. (Informaţiile provin din nord-estul judeţului Botoşani, dar practica pare să fie răspîndită în toată Moldova). Iată şi cîteva din explicaţiile ce se dau pentru *momîia* lăsată pe cîmp : „Sî spună cî sî leagî mămîia ca sî sî facî şi la anu grîu mult, mari, maşcat ; roadi multi, ştii. Mămîia sî făşé înainti de-a-nşepi săşiratu şi rămînă acolo pi ogor, n-o tăié nimi“ (inf. Botoşneanu C. Aglaia, 57 de ani, Arborea — Dorohoi, Mg. 568, I, 9) ; „Mămîia şeea o făşém la capîtu ogorului, cîn înşepém la săşirat. Rămînă acolo, c-aşeea spună cî-i *dejma pămîntului* (s.n.) ; sî facî şi la anu pămîntu, sî şii mănos“ (inf. Danalache I. Anica, 68 de ani, Dumeni — Dorohoi, Mg. 567, I, 4) ; „Mămîia n-o mai lua nimi, n-o mai pună la claie, în snochi, n-o mai pună. Aşeea îi *mana cîmpului*. Iara bini sî gusti şi vitili din mămîia şeea, aşa sî zîşé“ (inf. Bărbosu I. Anica, 80 de ani, Arborea — Dorohoi).

Obiceiul trebuie pus, desigur, în legătură cu credinţa străveche că în primul sau în ultimul mănunchi ori snop de grîu ar sălăşlui „geniul holdei“ şi, deci, nu trebuie tăiat. Mai vie însă în conştiinţa localnicilor, după cum s-a văzut, este credinţa că mănunchiul respectiv reprezintă *mana* cîmpului.

[47] Inf. Hrom I. Dumitru, 62, 5, a, satul Cristeşti, jud. Botoşani (Mg. 5, II, 46).

[48] Ion H. Ciubotaru, *Arii folclorice în Moldova : Valea Şomuzului Mare*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară“, t. XXVI, 1977—1978, p. 82.

[49] Tudor Pamfile, *Jocuri de copii*, adunate din satul Ţepu..., Bucureşti, 1906, p. 33.

[50] Tatiana Găluşcă, *Folclor basarabean*, Bălţi, 1938, p. 162.

[51] *Cîntece şi jocuri de copii*. Ediţie îngrijită, prefaţă, bibliografie şi index bibliografic de Gh. I. Neagu, Bucureşti, „Minerva“, 1982, p. 20.

Osiris, Xipe Totec, Kupala, Lata, Yarilo, Balder etc. *Caloianul* cunoaște o largă răspîndire în spațiul moldovenesc, remarcîndu-se ca un obicei cu numeroase implicații magice. Articulațiile ceremonialului prezintă adesea particularități zonale, ceea ce, într-un tablou sinoptic, ar putea pune în evidență diferitele faze de evoluție a obiceiului respectiv. În general, zonele de cîmpie păstrează formele cele mai arhaice ale datinei.

Răspîndirea *Caloianului* în Moldova este deosebit de unitară în ciuda faptului că sub acest nume obiceiul este atestat doar în județele sudice: Bacău, Vaslui, Galați și Vrancea[52]. Caloianul este în primul rînd un ritual ce are în vedere declanșarea fenomenelor atmosferice necesare în anumite perioade critice pentru culturile agricole: fie provocarea ploilor pe un timp foarte secetos, fie oprirea acestora, atunci cînd abundența lor devenea dăunătoare recoltelor. Ambivalența ritualului — în care intenția de a aduce ploaia se unește cu cea de a o îndepărta, precum cele două fețe ale lui Ianus — se vădește și în denumirile sub care este cunoscut *Caloianul* în celelalte zone ale Moldovei: *Mama soarelui* (Oroftiana, Pomîrla și Suharău, jud. Botoșani[53]), *Mama ploii* (Curtești și Miletin — Prăjeni, jud. Botoșani, Tîrzia — Brusturi — Drăgănești, jud. Neamț, Dolhești Mari, Frasin, Știrbăț și Udești, jud. Suceava[54]), *Mama ploilor* (Sarafinești și Corni, jud. Botoșani, Alexești — Ipatele și Borosoaia — Plugari, jud. Iași, Dolhasca, jud. Suceava[55]), *Mama secetei* (Rînghilești — Santa Mare, jud. Botoșani și Helești, jud. Iași[56]) *Secetа* (Agafton — Curtești, Copalău și Șendriceni, jud. Botoșani, Trifești, jud. Iași[57]), *Ploița* (Erbiceni și Fîntînele — Focuri, jud. Iași[58]), *Ploițica* (Focuri, jud. Iași[59]), sau pur și simplu *Păpușa* (Focuri, Iorcani — Tătărăuși și Plugari, jud. Iași, Grumăzești, jud. Neamț și Rotopănești — Horodniceni, jud. Suceava[60]). Într-o fază tîrzie, denumirea inițială a obiceiului a fost înlocuită cu nume proprii, cele mai răspîndite fiind: *Aglăița* (Concești, Eșanca — Darabani și Tătărășeni — Havîrna, jud. Botoșani[61]), *Catrina* (Lungani, jud. Iași[62]), *Ileana* (Băiceni — Cucuteni, jud. Iași[63]), *Marghioliță* (Bajura — Darabani, Rediu — Rădăuți Prut și Șendriceni, jud. Botoșani[64]), *Maricica sau Mărioara* (Poiana — Vorona, jud. Botoșani[65]), *Natalița* (Broscăuți și Știubieni, jud. Botoșani[66]), *Păuniță* (Șipoteni, jud. Botoșani[67]), *Rodica* (Lungani și Plugari,

---

[52] Cele mai răspîndite nume sub care apare obiceiul sînt: *Căluianul, Căluienul, Călăianul, Calotanul, Scaloianul* și *Scăluianul.*

[53] Nicolae Densușianu, *Răspunsuri la Chestionarul istoric*, Biblioteca Academiei R.S. România, Ms. 4 552, p. 159—160, 164 și 174.

[54] A.F.M.B., mapele 875—877.

[55] *Idem.*

[56] *Idem.*

[57] *Idem.*

[58] *Idem.*

[59] *Idem.*

[60] *Idem.*

[61] *Idem.*

[62] *Idem.*

[63] *Idem.*

[64] *Idem.*

[65] *Idem.*

[66] *Idem.*

[67] *Idem.*

jud. Iaşi[68]), *Tucmăndel* (Perieni, jud. Vaslui[69]) şi *Vasile* (Băiceni—Cucuteni, jud. Iaşi[70]). Într-o situaţie aparte se află numele *Talion*, sub care este cunoscut obiceiul în localitatea Vidra, jud. Vrancea[71]), preluat, probabil, din cunoscuta colindă despre sfîrşitul tragic al feciorului de domn plecat la vînătoare.

Practicarea *Caloianului* la o dată fixă — în prima joi de după Paşti (dezgroparea făcîndu-se de Ispas), sau în ziua de Paparudă (a patra joi după Joia mare) — este cu totul sporadică şi apare numai în sudul Moldovei. În acest caz, scopul principal al acţiunii ţine de fertilitatea ogoarelor în genere şi numai în al doilea rînd se urmăreşte provocarea ploilor.

În cele mai multe localităţi, păpuşa ce reprezintă Caloianul se face din pămînt (lut galben sau elisă din albia rîurilor) şi are, în medie, lungimea de o jumătate de metru. Extremele oscilează între mărimea unei palme şi cea a unui copil de şapte ani[72]. Este urmărită şi respectată, pînă în cele mai mici detalii, asemănarea cu modelul uman : „... ş-apu-i pune un nas di vîrf di chiperi, ca sî-nsămni-a om, îi făce urechi, aşa, toţi dinţî pe-aici cu fasoli... şi-i puné mîni, picioari..." [73]. Caracterul de personaj vegetaţional este conferit figurinei de numeroasele flori ce o împodobesc : „adunam fel di fel di flori, di tăti neamurili, îi făcem coroniţî la păpuşî, i-o punem pi cap, îi puném flori di rînd aşa, ş-apu-i făcem un păţuţ din *hădii* (lozie) împletiti..." [74]. O ipostază primară o constituie *păpuşile vegetale*, întîlnite în zona Iaşilor[75] şi în cea a Neamţului[76], îmbrăcate cu haine din brusturi sau podbal. De altfel, majoritatea plantelor utilizate la realizarea efigiei ori numai pentru învelirea sicriului şi a năsăliei (bozul, brusturele, patlagina, podbalul, spinul voinicesc, stuful etc.) cresc pe lîngă ape, ceea ce relevă rolul lor important în magia acvatică. Indicînd prezenţa izvoarelor subterane, ele sînt alese cu scopul îndeplinirii unui complex gest magic, homeopatic şi contagios în acelaşi timp[77]. Efigia Caloianului se mai realizează din cîrpe[78] şi chiar din ceară[79], dar aceste ipostaze nu sînt decît variante tîrzii ale tipului iniţial.

Aşa după cum s-a văzut mai sus, păpuşile ce înfăţişează Caloianul nu sînt numai reprezentări feminine, ci şi masculine. Variantele actuale ale păpu-

[68] *Idem.*
[69] *Idem.*
[70] *Idem.*
[71] *Idem.*
[72] Informaţiile provin din judeţele Botoşani, Galaţi, Iaşi, Neamţ, Vaslui şi Vrancea (A.F.M.B., mapele 875—877 şi înregistrări pe benzi de magnetofon).
[73] Inf. Drăguşanu A. Pavel, 86, 4, a, satul Odaia Bursucani, jud. Vaslui (Mg. 184, I. 15).
[74] Inf. Chirvăsuţă Maria, 61, 7, a, satul Brăhăşeşti, jud. Galaţi, (Mg. 509, I, 29).
[75] Inf. Pătrunjel Cătălina, 39, 4, a, satul Iorcani, jud. Iaşi (Mg. 389, I, 21). Aici, păpuşa „era făcuti dintr-o anumiti buruiani, cari-o găsăm mai mari..., îi puném brusturi, îi făşem rochiţi din brusturi... şi baticu-n cap dintr-o frunzi di podbal..., o-nvălém cu frunzi şi pi urmi o bagam în pămînt". Obiceiul este aproape identic cu cel cules de Dumitru Pop de la Cornelia Stănescu, din comuna Iscroni, jud. Hunedoara (cf. Dumitru Pop, *Contribuţii la studiul Caloianului*, în vol. *Studii şi comunicări*, Sibiu, 1981, p. 25).
[76] Satul Grumăzeşti, jud. Neamţ. *Anexă-chestionar.*
[77] Într-o variantă a incantaţiei intonate de cortegiul Caloianului din satul Erbiceni—Iaşi, ploaia este rugată să se ivească nu de după porţile cerului, ci din buruieni: „Ploiţi, ploiţi,/ Ieş din buruieni. / Şi sloboadi ploili,/ Si curgi şuroaili".
[78] În majoritatea localităţilor din judeţele Botoşani şi Iaşi. Fenomenul apare şi în rest dar cu totul sporadic.
[79] Inf. Sonohat Gh. Elena, 51, 4, a, satul Ringhileşti, jud. Botoşani (Mg. 128, I, 9).

şii-băiat diferă după vîrsta atribuită personajului : el este ori un copil mic — de doi-trei ani, uneori chiar un prunc neînţărcat — ori un tînăr aflat în preajma căsătoriei, după cum rezultă din conţinutul bocetelor ce se intonează cu acest prilej. Cele mai numeroase rămîn însă figurinele feminine, situaţie ce se desprinde cu claritate şi din prenumele ce li se dă în părţile centrale şi de nord ale Moldovei. Ele reprezintă, fără excepţie, o fată — fecioară dusă la groapă în veşminte de mireasă. *Perechea de păpuşi*, de tipul zeul şi zeiţa vegetaţiei, apare foarte rar. Singura atestare de care dispunem — insuficient de concludentă, deoarece la un moment dat răspunsurile informatoarei sînt confuze[80], indică importanţa cuplului de figurine, care sînt căsătorite chiar în ajunul înmormîntării fetei[81]. Tot numai o singură dată este menţionată şi *familia de păpuşi*. Informaţia provine din satul Lungani, jud. Iaşi, unde se îngroapă trei sau patru figurine : „adica păpuşî, păpuşoi şî on copchil sau doi“ [82].

Cortegiul Caloianului este alcătuit de obicei din fete, în vîrstă de optzece, pînă la cincisprezece-şaisprezece şi chiar optsprezece ani. Versiunea tradiţională a ceremonialului cerea în mod deosebit ca participantele să fie neprihănite şi, totodată, rude apropiate : surori sau vere primare. Într-o astfel de alcătuire, obiceiul s-a practicat, pînă în anii din urmă, în satul Poiana, comuna Vorona, jud. Botoşani, unde efigia a fost purtată de cinci verişoare : „Copchilili şî şie şinstiti şî veri sî sie. A meli-s veri drepti. An varî o făcut păpuşî. Iara săşîtî şî le-an pus ş-o făcut“ [83]. Şi cortegiul alcătuit din femei, în special din femei însărcinate, pare să reprezinte un stadiu arhaic al obiceiului, amintind de începuturile agriculturii, cînd se credea că „fertilitatea pămîntului este solidară cu fecunditatea feminină ; prin urmare, femeile devin responsabile de belşugul recoltelor, căci ele cunosc *misterul* creaţiei“ [84]. Iniţial, bărbaţii nu erau admişi în cortegiul ceremonial al Caloianului. Abia într-o perioadă tîrzie, cînd obiceiul a devenit apanajul copiilor, el a căpătat aspectul unui alai funebru ortodox, pe care îl are şi astăzi, la constituirea căruia participă, deopotrivă, atît fetele cît şi băieţii.

Alaiul de înmormîntare al Caloianului reproduce pînă în cele mai mici detalii ceremonialul funerar al tinerilor nelumiţi : „ş-apu vorniceii o luat sîcriu cu mireasa, la un băiţăl i-am pus o floari-n piept, ca la miri“ [85]. Costumaţia comparşilor rituali indică şi ea diferite stadii evolutive ale obiceiului. În zona Vasluiului, Caloianul este purtat de fete mari, costumate în haine verzi din boz[86]. Alteori, numai persoana care îl reprezintă pe preot este îmbrăcată în boz[87]. Costumaţia ce imită veşmintele purtate de diferite personaje dintr-un

---

[80] Inf. Elena Gh. Săcneanu, 76, 4, a, satul Sineşti, jud. Iaşi (Mg. 436, I, 19).

[81] Un obicei foarte asemănător este atestat în districtul Kangara din India. Vezi J. G Frazer, *op. cit.*, p. 56—57.

[82] Inf. Liţă N. Maria, 65, 4, a, satul Lungani, jud. Iaşi (Mg. 396, I, 3).

[83] Inf. Păduraru V. Saveta, 62, 7, a, satul Poiana, com. Vorona, jud. Botoşani. (Mg. 489, I, 28).

[84] Mircea Eliade, *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*. I. De la epoca de piatră la misterele din Eleusis, traducere de Cezar Baltag, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 41.

[85] Inf. Ochişor Iuliana, 13, elevă, satul Erbiceni, jud. Iaşi, (Mg. 434, I, 34).

[86] Satul Gara Roşieşti, jud. Vaslui. *Anexă-chestionar.*

[87] Satul Perieni, jud. Vaslui. *Anexă-chestionar.*

alai funebru propriu-zis (preotul, dascălul, bocitoarea etc.) este, desigur, de dată mult mai recentă.

Cei ce însoţesc păpuşa spre locul de înmormîntare intonează bocete şi, mai rar, rostesc incantaţii. Raportul existent între aceste două categorii folclorice din cadrul diferitelor variante ale Caloianului reflectă de asemenea stadii diverse din evoluţia obiceiului. Fără îndoială, la origine, a existat numai incantaţia, prin care zeul vegetaţional era implorat să deschidă porţile cerului şi să sloboadă ploile pe pămînt. Tabloul impresionant al efectelor secetei, aşa cum sînt prezentate în primul tip de incaţntaţie — „Cî, di cîn n-o mai plouat, / Pietrili s-au sfărîmat, / Fîntînile au secat ! " [88], „Tot pămîntul s-a uscat / Şi iarba s-a scuturat" [89], sau : „Cî tari sîntem uscaţ / Şî-nsăşi taţ / Şî n-au vitili şi paşti / Şî n-au vitili di uni be apuşoarî / Şî noi tari sîntem arş / Şî uscaţ !" [90] — se aseamănă în mod uimitor cu cel din *Bocetul fluierelor în cinstea lui Tammuz*, lamentaţie intonată de babilonieni în luna ce purta numele zeului vegetaţiei : „Plînsetul ei e plînsetul pentru grîul care nu dă în spic ; [...]. Plînge cîmpul unde nu creşte nici grîu, nici iarbă, / Plînge eleşteul lipsit de peşti..." [91]. Cel de al doilea tip de incantaţie ce însoţeşte obiceiul Caloianului apare numai în judeţele sudice ale Moldovei. Ca vechime, el nu pare să se fi ivit cu mult în urma celui dintîi. Pierderea copilului şi căutarea sa de către mama îndurerată amintesc de cunoscutele mituri antice despre Demeter şi Persefona, Isis şi Osiris, Tammuz şi Iştar etc. Nu este exclus ca al doilea tip de incantaţie să fi fost transmis Caloianului de către *Lăzărel*, ceremonial ce dramatizează un scenariu foarte asemănător. Oricum, acesta pare să fie momentul ce a favorizat pătrunderea bocetelor pentru un copil mic sau pentru un tînăr nelumit, mai apoi şi pentru o fecioară, în ceremonialul Caloianului. Tot acum se individualizează în cadrul alaiului personajul *mamei*, care, în variantele actuale ale obiceiului, mimează o suferinţă intensă : „apu plîngea mama, saraca, o ducea di subţîori..., nu mai putea : Ieni, băietu mami, / Drăguţa mami, / Un'sî ti mai găsascî mama de-acu ? " [92]. Ceea ce se poate constata astăzi este că bocetele au înlocuit integral incantaţia, preluîndu-i funcţionalitatea.

Pe drum, atît atunci cînd se duc să îngroape Caloianul, cît şi la întoarcere, membrii cortegiului sînt stropiţi cu apă de către săteni : „Oaminii ni udau şî strîgau :-Mori săşitî, sî vii ploai, / Mori săşitî, sî vii ploai !" [93]. De asemenea, era udată din belşug şi figurina. Aspersiunea este esenţială în cadrul ritualului. Ea are scopul de a provoca, prin imitaţie, căderea ploii, revitalizînd astfel, mana ogoarelor.

Alegerea locului de îngropare a păpuşii indică aceleaşi rosturi magice. Se credea, astfel, că dacă este îngropată lîngă fîntînă sau pe malul unei ape, ca şi atunci cînd era aruncată în fîntînă ori într-un pîrîu, păpuşa va aduce în mod necesar ploaie. În zona Galaţilor, darea pe apă a păpuşii se face cu un fast deosebit. Împodobită cu flori şi cu lumînări aprinse, ea este aşezată pe

---

[88] Inf. Lupu Maranda, 42, 4, a, satul Negrileşti, jud. Galaţi (Mg. 519, I, 14).
[89] Satul Iveşti, jud. Vaslui. *Anexă-chestionar.*
[90] Inf. Cheşcu I. Elena, 46, n, a, satul Broscăuţi, jud. Botoşani, (Mg. 475, I, 27).
[91] J.G. Frazer, *op. cit.*, p. 70—71.
[92] Tulucești—Galaţi (Mg. 379, I, 21).
[93] Inf. Manolache Virginia, 52, 3, a (Mg. 441, I, 31).

firul central al apei și supravegheată, pentru a pluti cît mai mult timp[94]. Prin satele din nordul Moldovei se crede chiar că ploaia va veni cu viteza cu care plutește figurina pe apa respectivă : „numai cî avem grijî ca păpușa ceea sî n-o apuci *doliile* (vîrtejuri de apă), c-apu vini ploai cu cheatrî“ [95]. Mobilurile îngropării efigiei la crucile drumului[96], pe o tarla[97], sub pădure[98], la hotarul satului[99], la cumpăna apelor[100], ori pe vîrful celui mai înalt deal din preajmă[101] sînt mai complexe. Astfel, îngroparea la *crucile drumului* poate fi considerată un act de întărire a vrăjii de ploaie, cadavrul secetei fiind legat cu un *nod* terestru. *În tarla* se indică locul spre care este chemată ploaia și implicit rodnicia. Cînd figurina este dusă la *hotarul satului*, intenția este de a suplimenta actul magic al îngropării : pe lîngă scoaterea secetei de pe acest tărîm, se sugerează și îndepărtarea ei de pe teritoriul limitat al satului. Îngroparea *sub pădure*, *pe deal*, și, mai ales, *la cumpăna apelor* are drept scop aducerea grabnică a ploii din locuri cu umiditate sporită. Dealul ca loc de întîlnire cu ploile este deslușit conturat într-un bocet pentru *Ploița*, din Erbiceni—Iași : „Surioarî, surioarî, / Te-am adus în vîrful dealului, / Tăti ploili cari-or vini, / Surioarî, / La noi, surioarî, sî li trimeț, / Cî la noi îi mari foc și săcitî !“ [102]. Îngroparea *la marginea cimitirului*[103] reprezintă, fără îndoială, o ipostaziere tîrzie a obiceiului, cînd ritul agrar ajunge să se identifice întru totul cu cel funebru. Sub influența bisericii, în satele cu populație catolică mai ales, efigia Caloianului se îngroapă lîngă o troiță[104].

După ce înmormîntează păpușa, participanții la ceremonial joacă o horă rituală în jurul mormîntului[105], rotindu-se de trei ori, apoi se reîntorc la casa de unde au pornit, pentru a lua parte la un simulacru de praznic. În mai multe localități din nordul și centrul Moldovei însă, praznicul nu este improvizat, ci se organizează după toate rînduielile cerute de riturile funerare.

De regulă, păpușa este dezgropată după trei zile, mai rar după patrù, uneori chiar după șapte săptămîni. După dezgropare, ea este aruncată într-o fîntînă, dată pe o apă curgătoare sau este ruptă în bucăți și presărată pe ogoare. Explicațiile ce se pot da dezgropării Caloianului sînt variate. Mai întîi — avînd în vedere că în aceste cazuri imersiunea este similară cu înhumarea — prin repetarea îngropării se întărește gestul ritual. Apoi, dezgroparea poate fi considerată și o încercare de dezlegare a vrăjii, mai ales atunci cînd fenomenul meteorologic dorit se produce, dar este pe punctul de a deveni dăună-

---

[94] Satul Bălțăreți, jud. Galați. *Anexă-chestionar.*
[95] Satul Huțani, jud. Botoșani. *Anexă-chestionar.*
[96] Inf. Puiu V. Aglaia, 62, 4, a, satul Băiceni, com. Cucuteni, jud. Iași (Mg. 482, I, 15).
[97] Satele Dolheștii Mari și Rotopănești, jud. Suceava. *Anexă-chestionar.*
[98] Satul Podișor, jud. Suceava, *Anexă-chestionar.*
[99] Satele Agafton, Broscăuți și Rînghilești, jud. Botoșani, Erbiceni—Iași, Ștefan cel Mare—Neamț. *Anexă-chestionar.*
[100] Satele Bajura, Oroftiana și Eșanca, jud. Botoșani. *Anexă-chestionar.*
[101] Satele Rediu, Rădăuți Prut și Ștefănești, jud. Botoșani, Grumăzești—Neamț și în Horodniceni—Suceava. *Anexă-chestionar.*
[102] Satul Erbicen—Iași (Mg. 435, I, 2).
[103] Satul Odaia Bursucani, jud. Vaslui (Mg. 184, I, 15).
[104] Satele Cașin și Oituz, jud. Bacău. *Anexă-chestionar.*
[105] Această horă—care se face în mai multe localități din sudul Moldovei, sporadic și în părțile de nord — amintește de petrecerea ce se organizează (uneori chiar în preajma cimitirului) după înmormîntarea tinerilor nelumiți.

tor[106]. În fine, ruperea sau sfărîmarea păpuşii în bucăţi şi împrăştierea ei pe ogoarele obştei săteşti pare să reprezinte un simulacru al sacrificiilor umane ce se efectuau pentru mana cîmpului[107]. Cunoscute în cele mai îndepărtate ţinuturi ale lumii, sacrificiile umane în scopuri fertilizatoare au culminat la pawnei şi azteci, care ucideau tineri pentru grîul nou şi vîrstnici pentru grîul în pîrg[108].

Documente etnologice descoperite în spaţiul moldovenesc atestă că şi la noi, într-o perioadă foarte îndepărtată, riturile de asigurare a rodniciei ogoarelor au avut la bază sacrificii umane. Iată mai întîi relatarea lui Amarghioalei I. Constantin, de 79 de ani, din satul Brăeşti—Botoşani, care prin 1913 a asistat în satul natal (Vîrfu Cîmpului, jud. Botoşani) la un obicei de ploaie ceva mai deosebit : „Iaram băiet din vo zăşî ani, acasî, uni m-an născut, la Vîrfu Cîmpului. Aculó am crescut. Şî nu ploua şî obîşeiu iara aşa, aculó în sat : sî făše unu mort, îl dušé cu năsălia sî-l da în Sîreti. Eu am văzut cum s-o făcut cî-i moartî o fatî. Iarau vo patruzăşî aculó, şî feti şî băieţ, seava mai mari ca mini. O făcut-o pi fata šeea ca nireasî, o gătit-o la o casî de-aculó, o pus-o pi năsălii, o-nvălit-o, s-o făcut unu dascîl, unu popî, šîté, şî ne-an dus tăţ cu prohodu, aşa. Iara cam vo trii suti di metri pînî la apa Sîretiului. Cîn am ažiuns la Sîreti, o răsturnat-o în Sîreti. Fata o ştiut sî-noati ş-o išît pi mai la vali. O-notat ş-o išît. Fata avé cam paisprîzăşi-šinsprîzăşi ani“ [109]. Acelaşi tip de ritual, de data aceasta numit *Mama ploii*, se organiza în satul Udeşti—Suceava : „Viné cu copîila la vali ; zîc : — Šî-i acolu, tu ? An zîs cîtră vešina ; zîşi : — O facut fimeili la ğeal pe-o copcilî moartî ş-o duc la vali, cî n-o plouat. [...] O prifacut-o moartî ; ie iara zii, da, ş-o-mpodobit-o ş-o pus-o acolu ş-o tîrîié c-on cărušior, cî n-o puče dušî alcili copcili mai mari“ [110]. Un obicei de aceeaşi factură se practica şi în satul Frasin, zona Gura Humorului: „Tot ca să vie ploaie, fete despletite, numai în cămaşă, duceau pe o scară pe o altă fată. În faţă mergea una cu o cruce din lemne, nişte beţe cu batiste (ca la înmormîntare). Mergeau aşa şi boceau pînă ajungeau la o apă curgătoare. [...] Cînd ajungeau la apă, aruncau scara cu tot cu fată în apă“ [111]. Tot în judeţul Suceava, în satul Chilişeni, „cîn nu ploua, lua o fatî di triisprîzăşi-paisprîzăşi ani ş-o-mbraca nireasî ş-o puné pe-o scarî, aşa ; aşaza pe-o scarî on covor frumos ş-o puné acolu pi covoru šeala şî merže lumea plîngînd, bošind aşa, în urma ii. Şî cîn ažiunže acolu la maržina api, la Sušeava, acolu o da în apî. Ş-apu tăţ, cîn o da, tăţ plînže : vai di mini, cî s-o dus, şî s-o-neacat ! Şî dupa še-o da acolu, ie răpidi numa săré în sus. [...] Pi urmî, avem haini pintru dînsa, avem prigătit s-o-mbrăcăm napoi. Hainili ašelea di nireasî li da pi apî ; hainili, florili li da pi apî“ [112].

---

[106] O credinţă populară spune că atunci „cînd se îneacă cineva, va ploua 40 de zile“. Artur Gorovei, *Credinţi şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti, „Socec“, 1915, p. 274.

[107] Această idee revine de mai multe ori în *Creanga de aur* a lui J.G. Frazer. Vezi, mai ales, vol. III, p. 286—287. Vezi, de asemenea, H. Hubert şi M. Mauss, *Mélanges d'histoire des religions*, Paris, „Félix Alcan“, 1929, cap. *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*, p. 56 ş.u.

[108] J.G. Frazer, *op. cit.*, p. 286 şi 298.

[109] Satul Brăeşti, jud. Botoşani. *Anexă-chestionar*. (Vezi şi Mg. 475, I, 25).

[110] Inf. Mihăiescu Gh. Domnica, 74, 4, a, satul Udeşti, jud. Suceava (Mg. 550, I, 39).

[111] Satul Frasin, jud. Suceava. *Anexă-chestionar*.

[112] Inf. Gontaru C. Frăsîna, 68, 5, a. (Mg. 555, I, 18).

După cum se poate constata, toate cele patru variante ale acestui tip de obicei, în care locul păpușii este luat de o ființă vie, pledează, fără echivoc, în favoarea ideii că ne aflăm în fața unui *simulacru de sacrificiu uman*. Revenirea ritului la formele sale primare pare să se producă în perioade de grea cumpănă pentru viața oamenilor. Un astfel de moment l-a constituit seceta din anul 1947, care în Moldova a avut efecte dezastruoase. Desigur nu întîmplător, perioada respectivă coincide cu o puternică recrudescență a unor rituri de fertilitate arhaice, dintre care se detașează cele de tipul simulacrului de sacrificiu uman. Situația limită în care se aflau oamenii a dus — în satul Știrbăț din județul Suceava — la realizarea celei mai complexe ipostazieri a acestui obicei. Într-o zi dinainte stabilită, satul întreg era antrenat în săvîrșirea unor practici cu scopuri fertilizatoare : pe de o parte, țarinile erau străbătute de un convoi imens, în care oameni de toate vîrstele, purtînd în mîini obiecte de cult, participau la un ceremonial religios ; pe de altă parte, flăcăi și fete, organizați într-un convoi funebru, simulînd moartea unei fete mari, se îndreptau spre apa Sucevei. Se alegea o fată de 17—18 ani, care era recunoscută în sat pentru cuminția ei. Fata era îmbrăcată mireasă, iar patru feciori o duceau pe năsălie. Undeva în cîmp, aproape de apa Sucevei, cele două convoaie fuzionau, iar preotul și ceilalți slujitori bisericești oficiau slujba religioasă ca pentru un mort adevărat. Cînd ajungeau la locul numit „Coada malului", acolo unde apa Sucevei era foarte adîncă, se făcea slujba de pe urmă, după care fata era aruncată în apă, iar cei prezenți se reîntorceau la casele lor. De reținut că fata nu trebuia să iasă din apă tot pe acolo pe unde fusese aruncată[113].

Deosebit de sugestiv este și scenariul unui obicei de ploaie ce se practica, la sfîrșitul secolului trecut, în satul Lișna, din fostul județ Dorohoi. Aici se făcea o păpușă „cu mîini, cu picioare", ce înfățișa „pe o fată mare și frumoasă, de *zînă*, a unei împărătese care era odată pe pămînt". O fată îmbrăcată în straie frumoase ținea păpușa în mînă, pe pămînt. „Sara, trei fete de la alte case vin și o fură de lîngă mama ei. Mama ei, cu alte două-trei fete, se ia la sfadă și chiar la trîntă cu cele ce au furat păpușa. Aceli ci au furat păpușa, la mormînt, o izbesc în pămînt ca s-o omoare și apoi i-o dă mamei păpușei ; aceasta plînge că i-a omorît fata. [...] Cîn au vîrît [păpușa] în mormînt, mama păpușei a căzut leșinată pe pămînt. Cînd fetele au gătit-o de înmormîntat, se fac că dau peste mama păpușei, leșinată, și odată aruncă cofița de apă peste ea" [114]. Este evident că acțiunea dramatizată a acestei variante de *Caloian* sugerează răpirea victimei pentru sacrificiu, fapt ce rezultă și din opoziția disperată a mamei ei. Din acest punct de vedere, obiceiul se alătură celorlalte cinci variante în care ideea sacrificiului uman este exprimată cu toată claritatea. Înrudirea cu alte rituri de fertilitate este vădită și în scena simulării leșinului, scenă ce apare aproape neschimbată în obiceiul *Crăițele*, practicat de românii din Banatul sîrbesc[115].

[113] Informațiile ne-au fost furnizate de Eugenia Gh. Capră, 70, 3, a. Ele au fost confirmate întru totul, ba chiar îmbogățite cu detalii, de mai mulți locuitori din satul Știrbăț. Mulțumim și pe această cale istoricului Veniamin Ciobanu care, cu ani în urmă, ne-a semnalat acest interesant obicei.

[114] Nicolae Densușianu, *Răspunsuri...*, Ms. 4 559, p. 182—183.

[115] Cristea Sandu, *Les „Princesses"* (*Craitzele*), *un culte païen d'origine dace, chez les Roumains* (*Valaques*) *de Serbie de N—E et de Bulgarie de N—O*, în „Makedonski folclor", VI nr. 12, Skopje, 1973, p. 81—85.

Din analiza formelor pe care le prezintă *Caloianul* în Moldova se constată puternica înrîurire exercitată asupra acestui obicei de ritualul funebru. Privitor la identitatea personajului imaginat de efigie, acesta a fost asociat atît cu *secetа, mama secetei, fiica secetei*, cît şi cu *ploaia, mama ploii, fiica ploii* etc. După credinţa populară, moartea figurinei va aduce ploaia sau, potrivit celor mai multe atestări, va provoca o supărare atît de mare mamei ei, încît lacrimile acesteia se vor abate asupra pămîntului sub formă de ploaie. Peste străvechea concepţie despre sacrificiul adus zeului vegetaţional, s-a suprapus credinţa că spiritele morţilor pot să aducă sau să împiedice căderea ploii, după bunul lor plac[116]. În ierarhia acestor spirite, sufletele morţilor tineri, nelumiţi, sînt învestite cu puteri mai mari. Ei sînt rugaţi să readucă ploaia de pe alte tărîmuri : „Surioarî, un'te-i duci, / Cu ploiţa di te-i întîlni, / La noi, surioarî, s-o trimeţ, / Sî udi, surioarî, pomîntu !“ [117], sau : „Fata mami călătoari, / S-o dus pi o apî mari / Şî sî va întoarci c-o ploai mari !“ (Huţani, jud. Botoşani). Simbioza cu riturile funerare este vizibilă în importanţa ce se acordă îndeplinirii fiecărui moment din ceremonialul înmormîntării (doliu, priveghi, pomeni, popasuri, punţi, colivă, praznic etc.), dar şi în unele practici auxiliare, cum ar fi stropirea cu apă a mormintelor proaspete din cimitir : „Pi urmî [după ce se îngropa păpuşa] luam apî şî ni duşém la şimitir şî turnam pi morminti , cari iarau atunşi proaspiţ morţ“ [118]. Semnificative, în acest sens, sînt şi unele credinţe referitoare la legătura dintre morţi şi starea vremii. Se crede, astfel, că dacă cineva a murit fără lumînare, trebuie udat, pentru că altfel ar aduce seceta : „La noi o adus pi unu cari o murit în spital la Darabani şî, cînd l-o trecut hotaru, o uitat şî-l udi cu apî şî di asta-i săciti“ [119]. În special decesele în urma unui accident erau socotite că perturbă echilibrul fenomenelor atmosferice : „Dacă moare cineva de moarte năprasnică în păduri, la înmormîntarea lui vor fi ploi mari“ [120].

Mult mai viguroase în Moldova riturile funerare au asigurat perenitatea *Caloianului*, punînd în slujba aceluiaşi scop — provocarea ploilor, a manei ogoarelor în genere — mijloace noi. În spaţiul de care ne ocupăm , el este cel mai răspîndit şi mai cultivat rit de fertilitate. Prin toate componentele sale, *Caloianul* reprezintă supravieţuirea unui străvechi obicei, poate tracic[121],

---

[116] Complexul credinţelor primitive despre implicarea sufletelor celor morţi în provocarea secetei, a furtunilor, ploilor, fulgerelor etc. este foarte bine reprezentat la cele mai diferite populaţii de pe glob. Cf. J.G. Frazer, *La crainte de morts*, Paris, 1934, capitolele IV şi V.

[117] Satul Erbiceni — Iaşi (Mg. 435, I, 2).

[118] Satul Miletin — Botoşani (Mg. 486, I, 32).

[119] Satul Conceşti, jud. Botoşani. *Anexă-chestionar.*

[120] Artur Gorovei, *op. cit.*, p. 271.

[121] În legătură cu originea, vechimea, aria de răspîndire, ca şi cu alte aspecte ale obiceiului, vezi : I.A. Candrea, *Iarba fiarelor*. Studii de folclor, Bucureşti, „Cultura naţională“, 1928, p. 92—99 ; Petru Caraman, *Folclor românesc în engleză. Contribuţie critică asupra folclorului român în străinătate*, în „Arhiva“, XLII, 1935, nr. 3—4, p. 183—186 ; G. Ivănescu, *O influenţă bizantină sau slavă în folclorul românesc şi limba românească : Caloianul*, în „Folclor literar“, I, Timişoara, 1967, p. 13—23 ; Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului*. Din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu, Bucureşti, „Minerva“, 1970, p. 366—373 şi 482—484 ; Adrian Fochi, *Datini şi eresuri populare de la sfîrşitul secolului al XIX-lea* : Răspunsurile la chestionarele lui Nicolae Densuşianu, Bucureşti, „Minerva“, 1976, p. 222—226 ; Dumitru Pop, *Contribuţii la studiul Caloianului* (vezi nota nr. 75) ; Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc*, I, Bucureşti, „Minerva“, 1981, p. 395—403 ; Ion Cuceu, Maria Cuceu, *Actualitatea unei teme etnografice şi de folclor : Obiceiurile agrare*, în „Anuarul de folclor“, III—IV, Cluj-Napoca, 1983, p. 101—110.

dar nu este lipsită de temei nici supoziția că ar avea o origine indo-europeană[122], mai ales că, în forme aproape identice cu ale noastre, obiceiul este cunoscut atît la populațiile caucaziene[123], cît și la indieni[124].

Un rit de ploaie mai puțin răspîndit în Moldova sub forma sa inițială este *Paparuda*. Cunoscut sub nume ca *Paparudă*[125], *Papaludă*[126], *Papalungă*[127], *Păpălugă*[128], *Papahulă*[129], *Păpădiile*[130] sau *Mama ploii*[131], obiceiul tinde să fie asimilat aproape în totalitate, de cortegiul *Caloianului*. O dovadă elocventă în acest sens este și confuzia ce caracterizează răspunsurile celor mai mulți dintre informatorii chestionați : „Paparudele sau, cum se mai numesc, *Păpădiile* sînt niște *păpuși* care se fac atunci cînd este secetă și se duc peste hotar și se îngroapă"[132] ; „Paparudele sînt *păpuși* făcute de copii, îngropate în țarină"[133] ; „sînt niște *păpuși* cari li fac copchii și li-ngroapî în afara satului"[134] ; „Celi ci umblî cu Caloianu"[135] ; „Niște *păpuși* din cîrpă"[136] etc. În zonele sudice ale Moldovei, Vaslui și Galați, Paparudele fac parte din alaiul Caloianului, figurina fiind purtată de fete mari, îmbrăcate în boz verde, care sînt udate pe tot parcursul drumului. Alteori, Paparudele se fac imediat după ce s-a îngropat Caloianul[137]. În unele sate gălățene, însuși actul stropirii cu apă se numește *Paparudă* : „Se zice Paparudele cînd tinerii se udă cu apă, ca să se dezlege ploile"[138].

În ciuda faptului că obiceiul nu se remarcă printr-o puternică autonomie și nici prin complexitate, alaiurile *Paparudelor* din Moldova relevă o tipologie bogată. Ele se constituie din :

I-a. Fete mari, de 15—18 ani, îmbrăcate cu frunze și panglici multicolore ;

---

[122] Vezi Slobodan Zečević, *Germain.* (*Coutume printanière pour invoquer la pluie*), în „Makedonski folclor", VI, nr. 12, Skopje, 1973, p. 155—157.

[123] Dăm mai jos descrierea unui rit de ploaie de la cerchezii șapsugi, pentru marea lui asemănare cu *Caloianul* nostru : „Altă modalitate magică de atragere a ploii era plimbarea cu o păpușă confecționată dintr-o lopată de lemn și îmbrăcată în straie femeiești ; această păpușă, denumită *hațe-guașe* (prințesa lopată), era purtată de fete prin cătun și, lîngă fiecare casă, era udată cu apă ; pînă la urmă era aruncată în rîu. Ritualul era executat numai de femei, iar dacă întîmplător un bărbat le ieșea în cale, era prins și aruncat și el în pîrîu. Trei zile mai tîrziu, păpușa era scoasă din apă, dezbrăcată și sfărîmată" (S.A. Tokarev, *Religia în istoria popoarelor lumii*, traducere de I. Vasilescu-Albu, cuvînt înainte de Paul Popescu-Neveanu, București, Editura Politică, 1976, p. 200).

[124] J.G. Frazer, *op. cit.*, p. 57.

[125] În majoritatea localităților cercetate. Aparițiile mai rare s-au înregistrat în județele Iași și Neamț (mapa 878).

[126] Satul Schitu Duca, jud. Iași. *Anexă-chestionar.*

[127] Satul Perieni, jud. Iași (*Anexă chestionar*) și Arborea, jud. Botoșani (Mg. 568, I, 11).

[128] Satele Laza și Rîșnița, jud. Vaslui. *Anexă-chestionar.*

[129] Satul Prisecani, jud. Iași, *Anexă chestionar.*

[130] Satele Ibănești și Rediu—Rădăuți Prut, jud. Botoșani. *Anexă chestionar.*

[131] Satul Măzănăiești, jud. Suceava. *Anexă-chestionar.*

[132] Satul Ibănești—Botoșani. *Anexă chestionar.*

[133] Acest răspuns s-a primit din mai multe localități aparținînd județelor Bacău, Iași, Suceava și Vaslui (mapa 878).

[134] Satul Agăș, jud. Bacău, *Anexă-chestionar.*

[135] Satul Pupezeni, jud. Galați. *Anexă-chestionar.*

[136] Satul Alexești, jud. Iași. *Anexă-chestionar.*

[137] În mai multe localități din jud. Galați (mapa 878).

[138] Satele Corni, Corod, Cudalbi și Rediu, jud. Galați. *Anexă-chestionar.*

b. Femei de 30—35 de ani, îmbrăcate cu frunze mari;
c. Femei însărcinate, mai ales femei care nasc prima dată sau fete „greşite";
d. Fetiţe de 10—13 ani, îmbrăcate cu boz, brusturi sau lobodă;
II-a. Un bărbat „cari iara tari" [139], sau doi bărbaţi cu haine şi căciuli din boz;
b. Băieţi de vreo 9—10 ani, îmbrăcaţi cu boz de la mijloc în jos, sau înfăşuraţi într-un cearşaf[140];
III-a. Fete şi flăcăi, îmbrăcaţi în haine obişnuite, care nu fac altceva decît se udă cu apă;
b. Oameni de toate vîrstele, bărbaţi, femei şi copii, care se stropesc cu apă între ei. Trebuie menţionată, de asemenea, şi forma degradată a obiceiului, colportată de ţigani. Un interes aparte suscită, desigur, tipul II-a, care se aseamănă, pînă la identitate, cu *Sîngeorzul* ardelenesc[141]. Salturile bărbaţilor costumaţi în Paparude sînt însoţite, la Prisecani—Iaşi, de formule versificate, precum: „Sar în sus ca nourii, / Sî răzbatî ploili !".

Toate sursele de informaţii avute în vedere atestă că obiceiul de care ne ocupăm s-a practicat la o zi fixă, în a patra joi după Paşti, la Rusalii, zi cunoscută şi sub numele de *Paparudă*. Confuzia cu *Caloianul* şi chiar fuzionarea celor două practici ar putea fi pusă în legătură cu denumirea dată acelei zile, ca şi cu faptul că se celebrau deodată. Ne întrebăm, totuşi, dacă nu cumva fenomenul contopirii celor două obiceiuri nu este de dată recentă, aşa cum s-ar părea, ci ecoul unei realităţi străvechi, cînd va fi existat un singur rit, complex şi unitar, un rit de fertilitate ce se practica ori de cîte ori era necesar şi nu la o dată fixă, cînd poate condiţiile climaterice nu-l reclamau. Cert este că, în zilele noastre, obiceiul *Paparuda* din spaţiul moldovenesc este puternic influenţat de *Caloian*, încît presupusele sale variante arhaice sînt tot mai greu de reconstituit. În majoritatea localităţilor din Moldova, cele două scenarii s-au contopit într-un ceremonial amplu, amintind de cortegiile lui *George cel verde*[142] din centrul Europei.

În mentalitatea rurală arhaică, alungarea ploilor şi, îndeosebi, a grindinelor putea fi asigurată într-un timp scurt şi cu rezultate dintre cele mai favorabile, de către *solomonari*[143]. Creaţia populară din Moldova le atestă prezenţa sub denumiri ca: *sodomonari*[144], *solemonari*[145], *solomoni*[146], *şolomonari*, *şolomoni*[147] şi *grînginări*[148]. Amintind, aşa cum arăta Traian Herseni[149], de străvechii *skistai*, pomeniţi de Strabon la geto-daci supranumiţi şi „călători pe nori", solomonarii învăţau dintr-o carte anumită cum să îndepărteze grindina,

---

[139] Satul Prisecani, jud. Iaşi. *Anexă-chestionar* (Mg. 463, I, 11).
[140] Satul Tuţora, jud. Iaşi. *Anexă-chestionar*.
[141] Vezi Ion Cuceu, Maria Cuceu, *„Sîngeorzul" — un ritual mana în folclorul românesc*, în „Anuarul de folclor", II, Cluj-Napoca, 1981, p. 201—214.
[142] J.G. Frazer, *Creanga de aur*, I, p. 265—270.
[143] Vezi Ion Taloş, *Solomonarul — în credinţele şi legendele populare româneşti*, în „Anuar de lingvistică şi istorie literară", t. XXV, Iaşi, 1976, p. 39—53.
[144] Satul Ilişeşti, jud. Suceava. *Anexă-chestionar*.
[145] Satul Covasna, jud. Iaşi. *Anexă-chestionar*.
[146] Satul Heleşteni, jud. Iaşi. *Anexă-chestionar*.
[147] Satul Oituz, jud. Bacău. *Anexă-chestionar*.
[148] Satul Săvineşti, com. Poiana Teiului, jud. Neamţ. *Anexă-chestionar*.

să oprească ploile și chiar cum să încalece balaurii. Știința lor trebuia să fie dublată însă de acumularea unor obiecte cu virtuți magice: „Solomonarii iacîtî din ŝi sî fac ii: cîn sî puiesc șărpĉii, ii sî strîng mulț gramadî ș-apu fac spumi tăț la gurî și din spumili-aŝelea sî faŝi-o pietrišicî, din tăti spumili-aŝelea: și cari-o ie pietrišica aŝeea, de-o poati lua di la dînșî ș-o-nghiti, sî faŝi *solomonari*. Ș-apu ari puterea ŝeea, faŝi: bačî piatra, faŝi pozni, încalicî pi balaur; nă-l mușcî balauru, nu, nu, cî-i solomonar, el îi stăpîn, sî sui calari ca pi cal pi dînsu“ [150]. Solomonarul este considerat învățăcelul lui Solmon, regele biblic, care și-a cucerit, în folclorul mai multor popoare europene, faima de mare vrăjitor[151]. La români el este considerat ca un asistent al Sfîntului Ilie (corespunzînd Sfîntului Gherman din credințele populare ale sîrbilor și bulgarilor[152]), sau chiar ca un substitut al acestuia[153]. La Straja—Suceava, femeile bătrîne care pretindeau că știu să alunge ploaia cu gheață ieșeau afară și se adresau către nori astfel: „Sî nu vie Solomon, sî meargî pi paduri!“ [154].

Solomonarul legendar este un personaj straniu, cu înfățișare de ascet: „ceva așa... ca om, on schilet, da, slab și galbîn și urît, c-o carti mari susuoarî ș-on căpăstru-n mînî“ [155]. Cînd își pierd balaurii cu care călătoresc, solomonarii trebuie să citească trei zile și trei nopți, într-un anumit loc, ca să-i poată prinde. Amintirea acestor „călăreți de balauri“ este încă vie în memoria unor inși din colectivitatea folclorică. Un solomonar călare pe balaur ar fi fost văzut în satul Audia (azi Hangu), din județul Neamț: „Da cîn s-o rădicat, niști oamini nu știu cu ce-o tras, c-o armî sau nu știu cu ce-o tras după dînsu. [...] Ș-o lasat on nor de-o-necat giumati—Audia! Ș-apu el o plecat calari pi balaur“ [156]. În aceeași zonă, la Săvinești—Poiana Teiului, un descîntec de oprit ploile este adresat, de asemenea, solomonarului, numit și *grindinar*: „Aho! Aho! / — Sumanari, gringinari / Strîngi frîul tău, / Nu-l lasa, / Du-o prin mări, / Du-o prin țări, / Du-o prin stînci, / Du-o prin văi adînci, / Sî rămîi țărnili noastri / Curaĉi, luminaĉi, / Cum îs gî Maica Domnului i lasaĉi, / Aho!“ [157].

În prezent, vrăjile, puse altădată pe seama celor ce-și dobîndiseră cunoștințele în școlile de solomonărie, sînt săvîrșite de mai mulți inși, asupra lor transferîndu-se și denumirea de solomonari. Noii solomonari nu mai citesc dintr-o carte și nici nu călăresc balaurii, obiectele lor miraculoase fiind o *vărgulă* sau *trei bețe de alun* „cu care s-au despărțit șerpii“ (Ibănești—Botoșani), sau „cu care s-a despărțit o broască de gura unui șarpe, fără să fi fost omorîtă“ (Albele—Bacău). Mai rar se folosesc crenguțe de soc, de salcîm sau de măr

[149] Traiana Herseni, *Le dragon dace*, în „Ethnologica“, București, 1979, p. 19.

[150] Inf. Almășanu I. Const., 78, 5, a, satul Poiana Largului, jud. Neamț (Mg. 248, I, 5). Practici asemănătoare sînt atestate în satele Șipoteni și Cordăreni, jud. Botoșani, inf. Budeanu Gh. Valeria, 64 de ani (Mg. 567, I, 6). În legătură cu piatra ce se face din spumele șerpilor, vezi și Ovidiu Bîrlea, *Mică enciclopedie a poveștilor românești*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 23.

[151] Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, București, „Albatros“, 1983, p. 651.

[152] Slobodan Zečević, *op. cit.*, p. 155.

[153] Prin atributele sale este înrudit cu Gebeleizis, în măsura în care rosturile divinității geto-dacice au fost preluate de Sfîntul Ilie, divinitate creștină atît de sincretică. (Vezi și V. Kernbach, *op. cit.*, p. 646).

[154] Satul Straja, jud. Suceava. *Anexă-chestionar.*

[155] Inf. Amarinei Gh. Elena, 70, 4, a, satul Buhalnița, jud. Iași, (Mg. 243, I, 28).

[156] *Idem.*

[157] Satul Săvinești, com. Poiana Teiului, jud. Neamț. *Anexă-chestionar.*

dulce. Creanga de alun este socotită, în folclor, a fi investită cu virtuţi acvatice : „dacî ai în mînă mlăz di alun, eli sî întoarnî supri izvoarî" (Rînghileşti — Botoşani). La rîndul lor, broasca şi şarpele, atît prin atributele reale (trăiesc în locurile umede), cît şi prin simbolistica generată de ele în mitofolclor — de exemplu, şarpele simbolizează lumina meteorologică mobilă (fulgerul) sau statică (curcubeul)[158] — sînt animale implicate în fenomenele atmosferice.

În vraja alungării grindinei este inclus adesea şi cercul magic : „se face un cerc în mijlocul curţii, în care se înfige un topor" (Tudor Vladimirescu — Galaţi) ; „se face un cerc mare pe nisip, în care se înscrie o cruce" (Viforeni — Bacău) ; „se împrejmuieşte locul respectiv cu o sfoară de cînepă şi se descîntă mergînd de trei ori în jurul locului" (Ţibucanii de Jos — Neamţ).

Eficacitatea actului magic este întărită de nuditatea rituală : „Burjoaia [Saveta Juravle] ieşea afară şi-nconjura livada în pielea goală. Mergea îndărăt cu cîrja şi cu pîni şi sari. Sorocea din gură" (Straja — Suceava) ; „Un bărbat care ştie să descînte şi să facă vrăji, se dezbracă în pielea goală, se vîră sub un pod şi opreşti grindina" (Ţibeni — Suceava) ; „Omul care opreşte ploile iese la hotarul satului, cînd vine ploaia, şi se leapădă de haine" (Mirosloveşti — Iaşi) ; „Cu nişte beţişoare de alun ; în pielea goală, se ducea cu beţele lîngă iaz şi aducea sau oprea ploaia" (Dracşani — Botoşani). În cazul primului exemplu se scontează şi pe efectele magiei imitative, femeia mergînd îndărăt cu intenţia de a întoarce ploaia. Pîinea şi sarea se folosesc în scop de „captatio benevolentiae". În alte situaţii, gestul solomonarului care merge legat şi cu un căluş în gură (Ştiubieni — Botoşani) reprezintă un act de magie homeopatică.

Ca şi în cazul străvechilor rituri de alungare a ciumei şi a holerei, pentru risipirea grindinei sînt utilizate virtuţile cînepei : „au o pînză făcută dintr-un fuior de cînepă ; o punéu pe trei beţe de alun, pe un cîmp unde erau trei movile" (Corlata — Suceava). În special cămaşa de cînepă era utilizată în descîntecele pentru alungarea grindinei : „Fac cămeşa ghem şi o aruncă în sus" (Tîrpeşti — Neamţ) ; „Oameni bătrîni se despleteau, întorceau cămeşa pe dos şi spuneau un descîntec. Făceau apoi cruce cu cămeşa spri păduri" (Frătăuţii Vechi — Suceava).

Cea mai simplă vrajă pentru alungat ploile cu piatră este înfigerea toporului sau a cuţitului în pămînt. Mai rar, se aşează toporul cu tăişul în sus, dar în acest caz gestul este însoţit de un descîntec, pătruns şi în folclorul copiilor : „Fugi ploaie, / Călătoare, / Că te-ajunge / Sfîntul soare, / Cu un mai, / Cu un pai, / cu sabia lui Mihai, / Cu răstelul boilor, / Taie capul ploilor" [159]. Într-un alt descîntec, grindina este trimisă spre alte tărîmuri : „Du-te, gheaţă, după stînci negre, / Unde cal negru nu nechează, / Unde cîine negru nu latră, / Unde mîţă neagră nu miaună, / Cocoş negru nu cîntă, / Unde pîine plămădită nu se mănîncă" [160]. Ultimul vers dezvăluie mesajul esenţial al descîntecului, care este ocrotirea lanurilor de grîu.

Numeroase practici agrare secundare vin să completeze ansamblul riturilor legate de fertilitatea cîmpului[161]. Straturile magice iniţiale — pornind

[158] Victor Kernbach, *op. cit.*, p. 662.
[159] Satul Pojorîta, jud. Suceava. *Anexă-chestionar.*
[160] Satul Ceahlău, jud. Neamţ. *Anexă-chestionar.*
[161] Unele din aceste practici au în vedere exclusiv lanurile de porumb. Cea mai răspîndită, este legarea frunzelor sau a spicelor după ultima praşilă : „La prăşît, după şi gătem de-a doilea

din mezolitic și neolitic, de cînd odată cu ivirea vegeculturii și cerealiculturii[162], s-a născut civilizația umană — se pot cu greu recunoaște din multitudinea adaosurilor ulterioare. Prin valoarea lor practică, obiceiurile de factură magică au avut un rol important în organizarea muncii și vieții comunității rurale. Nivelul magic, fundamentat pe credința că prin anumite gesturi simbolice oamenii pot obține recolte mai bogate, intră încetul cu încetul în desuetudine. Cele mai multe din elementele primitive au evoluat într-atît, încît și-au pierdut aproape integral caracterul și semnificațiile primare. Procesul de demagizare a riturilor se dovedește a fi ireversibil. Un complex fenomen de desacralizare le convertește treptat în practici spectaculare. Este un motiv în plus ca acum, cînd cercetările de teren se dovedesc încă extrem de fructuoase, să procedăm la adunarea și sistematizarea tuturor documentelor care sînt de natură să contribuie la reconstituirea cît mai exactă a acestui fascinant univers al spiritualității noastre populare*.

COUTUMES AGRAIRES — UN TRAIT DOMINANT DE LA CULTURE POPULAIRE DE MOLDAVIE

RÉSUMÉ

Du répertoire si riche et si intéressant des coutumes traditionnelles roumaines qui existent en Moldavie, les auteurs ont choisi quelques pratiques rituelles archaïques qui ont lieu à l'occasion de l'occupation fondamentale des habitants de ces lieux, c'est-à-dire l'agriculture.

L'étude se base, en premier lieu, sur un important fond de documents ethnologiques inédits qui se trouve dans les collections de *l'Archive de folklore de Moldavie et de Bucovine*.

Les problèmes qui y sont abordés divisent l'ouvrage en trois sections, sans que l'unité de son ensemble ait à souffrir. On y poursuit d'abord certaines coutumes agraires que l'on pratique pendant la période qui se trouve entre Noël et l'Epiphanie, dans le but de donner une certaine impulsion à la fertilité des champs.

L'analyse de quelques séquences de la poesie du *Pluguşor* traditionnel suscite un intérêt tout à fait spécial, car les auteurs y déchiffrent des significations et des sens qui n'ont pas été soulignés jusqu'à présent dans notre littérature de spécialité. Il s'agit de l'identification de certains êtres mythologiques (*vătaful cerului*) de même que certaines personnifications de l'es-

---

leagam doi-trii popșoi cu mîna stîngî ; leagam frunzili, știi. Și cîti șioturi fășém, atîtea păpuș să și facî pi strujanu șeala" (inf. Botoșneanu C. Aglaia, 54 de ani, Arborea—Dorohoi). „Leagam numa c-o mînî, cu stînga, două șioturi di pănușî și li leagam întri eli, ca să și facî doi șiucălăi pi strujan" (Bărbosu A. Maria, 57 de ani, Arborea—Dorohoi). „Cîn gătem de-a doilea di prășit, leagam trii-patru popșoi întri dînșî, ca să leăi bini tăt ogoru, să facî păpuș multi. Pi urmî luam țărnî di žios, de-aculó di sub popșoii șiia legați și dam țărna-n sus cu mîna, o zvîrlém în sus, și strigam : așa di mari să creascî popșoii ! Și cîn dam cu mîna-n sus, rupém frunzili șelea leagati" (inf. Ailisoaie M. Maria, 60 de ani, Arborea—Dorohoi). „Leagam mai mulț popșoi frunzî di frunzî și dădem să trec pintri ii și zîsem : Cum nu pot trești amu di pănușî, / Așa să nu pot trești la toamnî di păpușî" (inf. Sauciuc N. Elena, 71 de ani, Arborea—Dorohoi). În satul Dumeni, din comuna George Enescu, după ce se termina ultima prașilă, se făcea la capătul lanului un mușuroi de țărînă din care luau toți prășitorii și aruncau în sus, pentru a crește porumbul mare și pentru a avea ploaie la vreme (inf. Adăscăliței C. Maria, 74 de ani). Tot în această localitate, „la porumb, la prașila de-a doua, după șe-an ișît la capît, puném săpili žios una pisti alta și ne-așăzăm tăț cu ženunchii pi dînșîi, ca să-i șii greu pomînt ului. Și cum i-i lui di greu, așa să și facî porumb mult și greu". (inf. Danalache I. Anica, 68 de ani).

[162] Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, p. 37.

* Din dorința de a întregi imaginea obiceiurilor din categoria *Caloianului*, prezentăm în continuare principalele tipuri melodice care însoțesc practicile rituale analizate mai sus. Transcrierea melodiilor de pe benzile de magnetofon aparține etnomuzicologilor Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu.

prit du blé (zoomorphes et anthropomorphes) ces dernières étant étudiées aussi dans le contexte de certaines croyances et pratiques rituelles dont les échos sont parvenus jusqu'à nous.

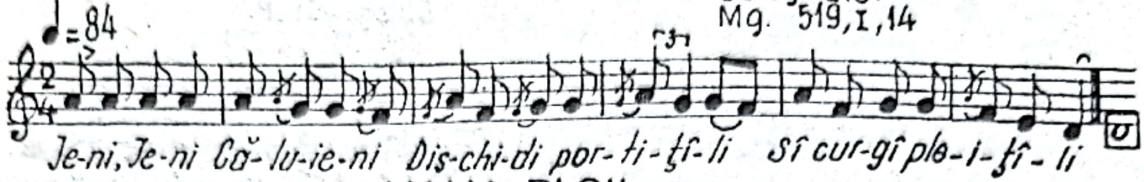
Dans la deuxième partie de l'étude, les auteurs s'occupent de coutumes qui ont été pratiquées pendant des siècles dans l'intention d'assurer le déroulement des travaux agraires sous les meilleurs auspices. En partant d'amples recherches sur le terrain, dont les résultats sont mis en correlation avec celles existant dans les études antérieures sur ce thème, on analyse ici des pratiques rituelles archaïques, comme par exemple *Caloianul*, *Paparuda*, *Mama ploilor*, *Mama soarelui*, *Secela* etc. en réalisant ainsi pour l'espace moldave la première vue d'ensemble sur les coutumes respectives. Dans le cadre de cette section de l'ouvrage, les documents ethnologiques de la catégorie du *Caloian* se détachent par leur inédit et leur valeur exceptionnelle car ils attestent la pratique assez récente de certains *simulacres de sacrifices humains*.

La dernière partie de l'étude poursuit la présence des *Solomonari* dans les croyances et les pratiques rituelles agraires de Moldavie en insistant en même temps aussi sur une forme de magie homéopathique (le cercle magique, la nudité rituelle, la marque en arrière, le liage des mains, le bâillonnement de mains etc.) utilisée en vue d'une *captatio benevolentiae*.

L'annexe comprend les mélodies les plus répandues qui accompagnent les coutumes de la catégorie du *Caloian* et de la *Paparuda*.

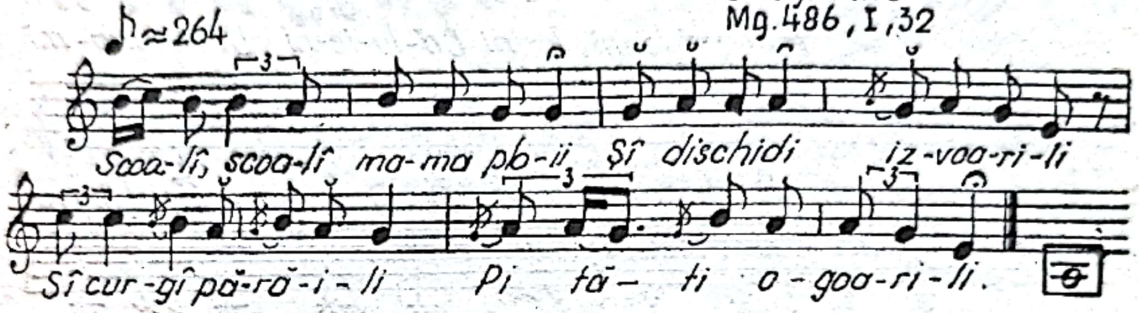
CĂLUIANU

Negrileşti, Gl.
Inf. Lupu Maranda, 42
Culeg.: L.C.
Mg. 519, I, 14



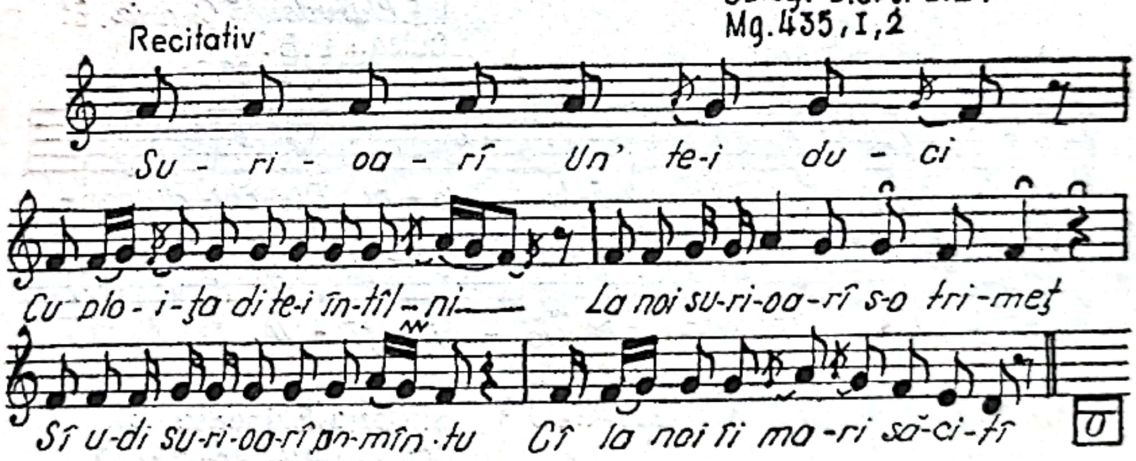
MAMA PLOII

Miletin, Bt.
Inf. Bosînciuc Gh. Sarastiţa, 51
Culeg.: I.H.C.
Mg. 486, I, 32



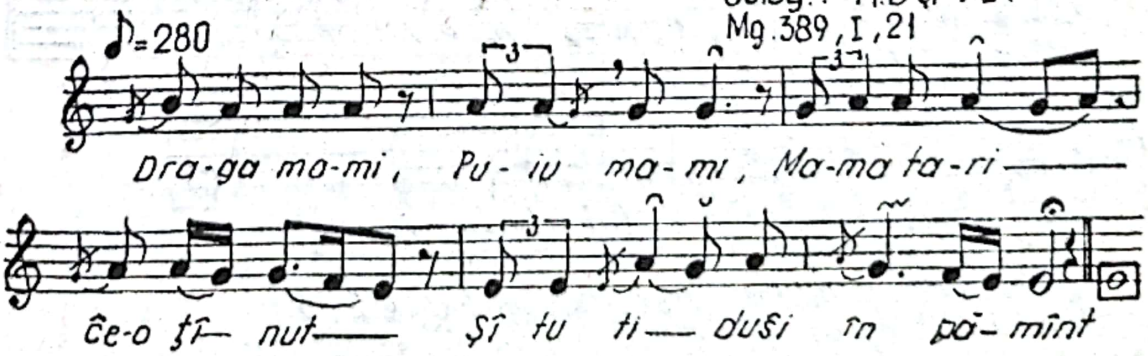
PLOIŢA

Erbiceni, Iş.
Inf.: Ivan M. Paraschiva, 47
Culeg.: L.C. şi L.B.
Mg. 435, I, 2



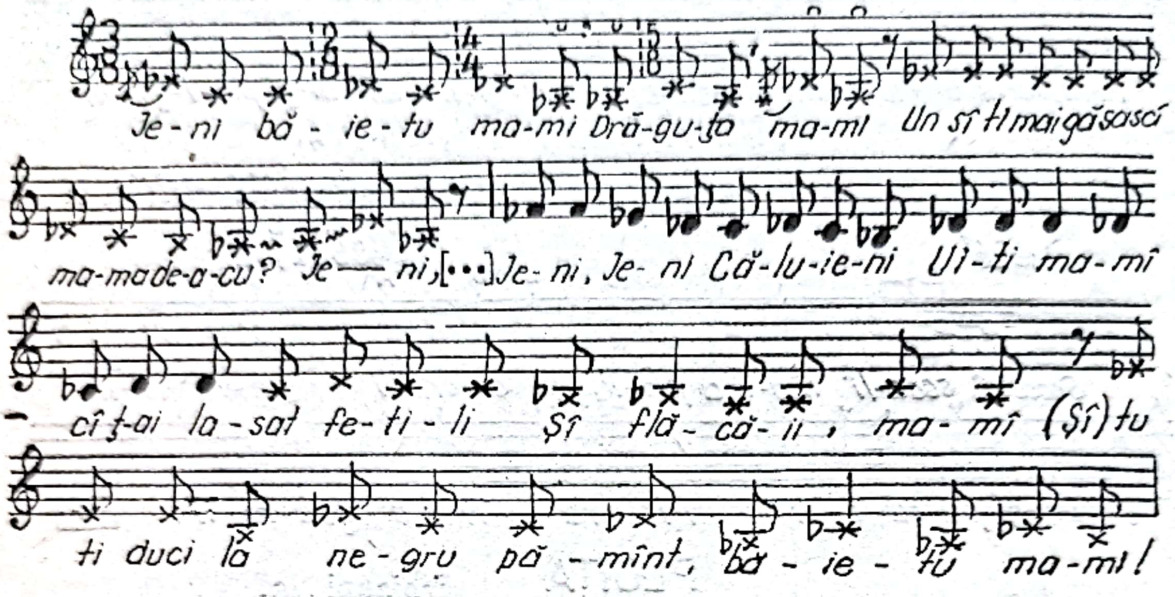
PĂPUŞA

Iorcani, Iş.
Inf. Pătrunjel Cătălina, 39
Culeg.: Fl.B şi V.B.
Mg. 389, I, 21



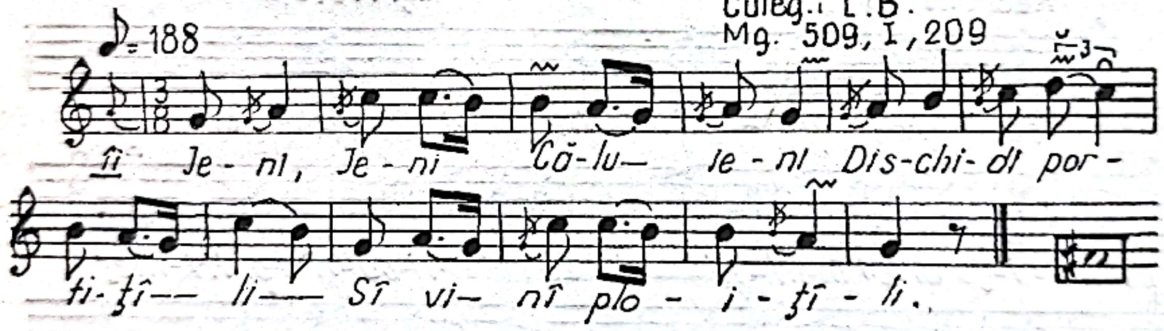
CĂLUIANU

Tulucești - Gl
Inf. Tanase V. Dumitra, 66
Culeg: St. P.
Mg. 379, I, 21



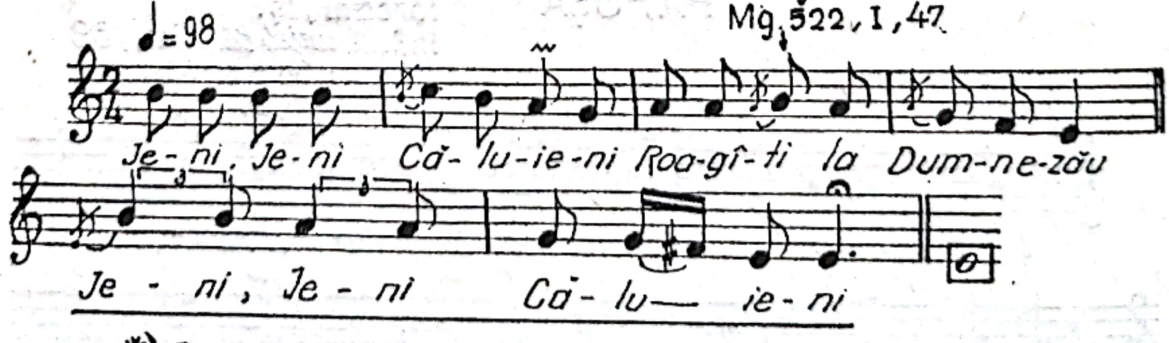
CĂLUIANU

Brăhășești, Gl.
Inf. Chirvăsuță Maria, 61
Culeg.: L.B.
Mg. 509, I, 209



CĂLUIANU*)

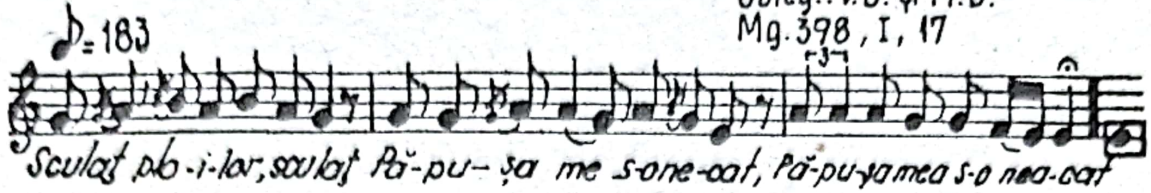
Slobozia, Blăneasa, Gl.
Inf. Rotaru Stefana, 63
Culeg.: L.B.
Mg. 522, I, 47



*) Refrenul apare la strofele melodice 2-5

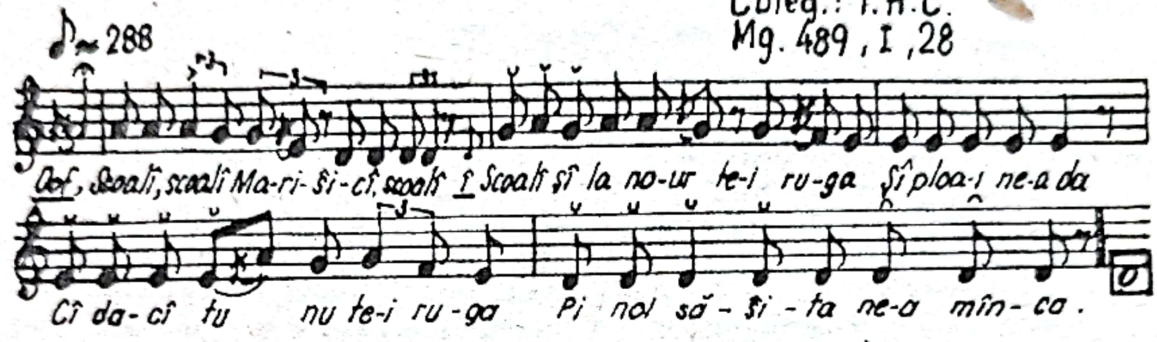
PĂPUȘA

Focuri, Iș.
Inf. Grumă Gh. Catinca, 57
Culeg.: V.B. și Fl.B.
Mg. 398, I, 17



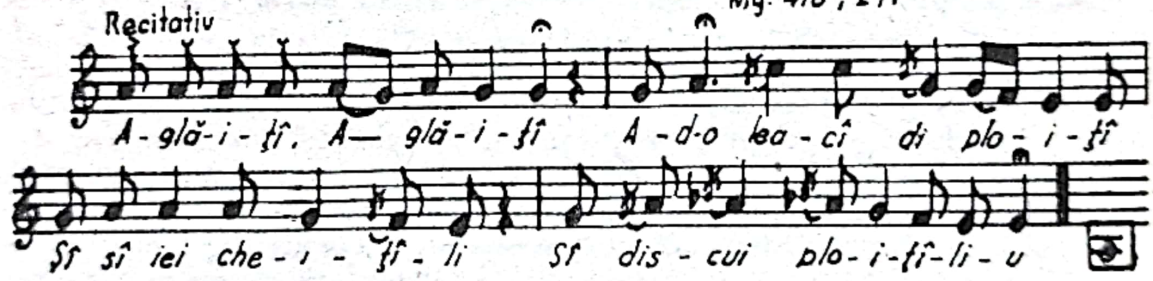
MĂRIOARA

Poiana, Varona, Bt.
Inf. Păduraru V. Saveta, 62
Culeg.: I.H.C.
Mg. 489, I, 28



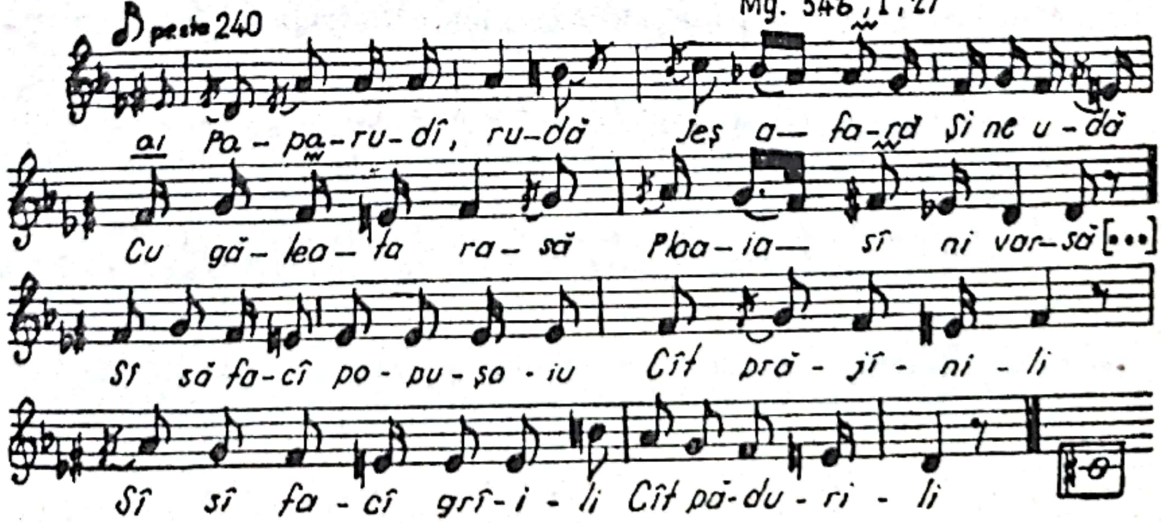
AGLĂIȚA

Tătărășeni, Bt.
Inf. Zinca Alexandroaie, 62
Culeg.: I.H.C.
Mg. 476, I, 7



PAPARUDA

Barcea, Gl.
Inf. Goju A. Ileana, 56
Culeg.: L.C.
Mg. 546, I, 27



ELEMENTE MITICE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA

DE

TEREZA PETRESCU

Paginile care urmează sînt un fragment dintr-o lucrare mai întinsă despre opera dramatică a lui Blaga. O primă parte a lor urmărește prezentarea concepției lui Blaga asupra religiozității autohtone; partea a doua este compusă din analiza a trei dintre piesele lui Blaga (*Zamolxe*, *Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*), analiză axată pe relevarea cîtorva dintre elementele presupuse de autor — și în expunerea teoretică — a configura o mitologie autohtonă[1], incorporate substanței dramelor. Pentru o parte dintre elementele coincidente, explicația prezenței lor insistente în discursul teoretic și în opera literară — aici, dramatică — trebuie căutată dincolo de selectarea lor, deliberată, dintr-un material mitologic dat. În drame, aceste elemente de coincidență sînt și elementele recurente care, formînd o adevărată „țesătură fantasmatică", ar putea deveni susceptibile de o — ulterioară — interpretare psihocritică. Aceste elemente cu mare frecvență, pe care analiza de acum nu face decît să le degajeze din trei piese, sînt: 1) modelul „profetic", evidențiat de prezența unui / unor personaje cu atributele tradiționale, ca și de un discurs apocaliptic și / sau mesianic; 2) înfăptuirea unei „jertfe magice"; 3) structura „misterică" a pieselor; 4) dualismul puterilor, mergînd de la stări ambigui, vag conflictuale, pînă la prezența „demiurgului rău".

Componentele au fost observate de cele mai multe dintre studiile consacrate teatrului lui Blaga, nu întotdeauna însă legate într-o viziune clară de ansamblu. Nu dăm aici o privire istorică asupra problemei, deoarece istoricul amănunțit al interpretărilor formează obiectul unui alt capitol al lucrării. Să amintim doar că, dintre interpretările anilor '70, cea mai coerentă, după opinia noastră, este propusă de Ov. S. Crohmălniceanu, care vede în teatrul lui Blaga o dramă a „vestirii", în consonanță cu dramaturgia expresionistă. Dintre apariţiile recente, două lucrări, neconsacrate (numai) dramaturgiei lui Blaga, conţin capitole care marchează istoricul cercetării. Este vorba despre (în ordinea apariției lor) cărțile semnate de Elisabeta Munteanu (*Motive mitice în dramaturgia românească*, 1982) și Alexandru Teodorescu (*Lucian Blaga*

[1] În accepţia lui Mircea Eliade, orice element mitologic este relevant pentru o morfologie religioasă, diferenţa între „mitologie" şi „religie" depinzînd de gradul de conştientizare, problematizare şi instituţionalizare a reprezentărilor.

și cultura populară românească, 1983). Prima lucrare epuizează repertoriul „motivelor" — nu-l și depășește printr-o interpretare; oarecum ciudată, contradictorie în raport cu subiectul în *prezentarea* căruia lucrarea indică o excelentă informație și capacitate de sistematizare, apare încercarea de valorizare a unor elemente (găsite sau deduse) care au tendința de a se sustrage mitului (note realiste, unele note „aproape ateiste", „lupta / ... / împotriva fanatismului religios", „tragicul luminos" etc.).

Cea de-a doua lucrare urmărește procesul de „transfigurare a fondului autohton spiritual în opere originale", cu o strictă logică a analizei; din acest punct de vedere adoptat de autor, *modernitatea* dramaturgiei lui Blaga apare prin chiar înrădăcinarea ei într-un „etnografic — transformat în uman", teatrul marcînd limpede o etapă în „monumentalizarea culturii minore" pe care întreaga operă a lui Blaga o înfăptuiește.

În sfîrșit, o ultimă — în dată — apariție editorială este dedicată în întregime operei dramatice a lui Blaga. Singulară, prin subiectul însuși, în contextul exegezei blagiene, cartea lui Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga* (1984), își propune să demonstreze *teatralitatea* operei în discuție — problemă controversată între toate cele pe care le ridică această secțiune a operei lui Blaga. În mare, demonstrația, cu relevarea „seriilor" de „teme conflictuale" și de elemente scenice, indică *și* înscrierea dramaturgiei lui Blaga în linia efortului întreprins de o bună parte a artei moderne — de regăsire a formelor originare ale genurilor.

(I)

O expunere sistematică a opiniilor sale asupra religiei și mitologiei autohtone Blaga întreprinde tîrziu, în 1943, în studiul *Getica*, publicat în „Saeculum". Deși amplu, studiul, destinat în primul rînd să diferențieze concepția lui Blaga de cea a lui Pârvan și să se opună deformărilor teoriei acestuia de către discipoli prea zeloși, nu reprezenta decît schița unei viziuni care urma să fie dezvăluită într-o „nouă Getică", anunțată în final. Avînd în vedere problematica tratată și perioada schițării proiectului, presupunem că lucrarea anunțată trebuia să-și afle locul în *Trilogia pragmatică*, a cincea și ultima din sistemul blagian, conform planului expus în *Prefața* la *Diferențialele divine*. În lunile în care contura *Getica* viitoare, Blaga publica în „Saeculum" și primele patru capitole din *Ființa istorică*. Definind și istoria prin amprenta categoriilor abisale, ca realizare în timp a modului ontologic uman, *Ființa istorică* s-ar fi prelungit în chip firesc în studiul obiectivărilor istorice ale unei matrici stilistice particulare, așa cum, în *Trilogia culturii*, *Orizont și stil* se continuă, particularizîndu-se, prin *Spațiul mioritic*. Multiple motive au determinat modificări ulterioare ale planului, renunțarea la *Trilogia pragmatică* și includerea *Ființei istorice* în *Trilogia cosmologică*. Dacă substanța *Geticii* anunțate în 1943 va fi trecut nu numai în ciclul de mici eseuri intitulat *Minciunile lui Dumnezeu*[2], dar și într-o proză literară, așa cum pare să indice fragmentul inclus în *Notă asupra ediției* la volumul 8 din *Opere*[3], aceasta rămîne o enigmă

[2] În volumul *Isvoade*. Eseuri, conferințe, articole, București, „Minerva", 1972.
[3] Dorli Blaga, *Notă asupra ediției*, în L. Blaga, *Opere*, vol. 8, București, „Minerva", 1983, p. 57—60.

Scanned with OKEN Scanner

a cărei dezlegare nu ne va fi prea curînd oferită — judecînd după ritmul în care progresează amintita ediție.

Ca orice creație — în sens blagian — istoria este modelată de categoriile inconștientului. Și pentru că istoria „coexistă cu preistoria", care este „indestructibilă"[4], oricărei desfășurări temporale îi va ține cumpănă esența ei preistorică; sustrasă temporalului, iar orice desfășurare a reprezentărilor și gîndirii religioase va evidenția o structură mitologică arhaică. Pe acest model se construiește teatrul lui Blaga, preocupat în egală măsură de mitologie și de istorie, proiectînd în permanență imaginea uneia asupra celeilalte.

Creația blagiană este informată pe tot ansamblul ei de activarea acelorași arhetipuri; ceea ce ne interesează acum este că aceleași elemente mitice pot fi găsite în viziunea „mitosofică" — lipsită de obiectivitatea unei încercări de reconstituire pe baza cercetării surselor istorice — și în creația dramatică; distribuirea și gradul lor de evidență sînt desigur total diferite de la discursul teoretic la textul dramatic.

Getica procedează la stabilirea unei „topografii stilistice" indo-europene. Ca filosof al culturii, completînd tezele de morfologie a culturii ale lui Frobenius și Spengler, Blaga făcuse în repetate rînduri caracterizarea diferitelor mitologii, de cele mai multe ori în scopul demonstrării solidarității stilistice dintre mitologia și întreaga cultură a unui popor; ultima prezentare sintetică de acest fel întreprinsă înainte de *Getica* era cea din *Religie și spirit* (1942).

Comparatismul *sui-generis* aplicat topografiei stilistice a mitologiilor indo-europene trebuia să ofere filosofului „unele șanse de completare" a unui „gol" [5] din interiorul ei. Dat fiind locul central ocupat de daco-geți în geografia reală euro-asiatică, Blaga presupune că aceleași raporturi de „vecinătate" și „distanțare" trebuie să se mențină și în „topografia ideală" indo-europeană. Caracterizarea mitologiilor se face în primul rînd în funcție de garnitura categoriilor abisale structurante: orizont-spațio-temporal, accent axiologic, orientare spre individual, tipic sau stihial („stihialul" luase locul „absolutului" încă din *Orizont și stil*), modalitatea participării la existență, cărora li se adaugă tendința spre antropomorfism sau zoomorfism în reprezentarea divinului și modul de a concepe post-existența.

Tracomania cu implicații politice a deceniului al patrulea îl face pe Blaga să revină asupra propozițiilor din articolul de răsunet din tinerețe, *Revolta fondului nostru nelatin*, nuanțîndu-le. Continuitatea de gîndire este însă evidentă: tot ce se află în doctrina articulată a maturității a fost întîi în creațiile dionisiace ale tinereții. Blaga consideră eronată viziunea lui Pârvan asupra lumii mitologice a daco-geților. „Cert lucru — afirmă Blaga — părerile lui Pârvan despre religia Geților se resimt de orientarea sa spirituală și de toată concepția sa despre viață" [6]. Dar viziunea lui Blaga este cu mult mai marcată subiectiv, ea purtînd semnele „dionisiacului" specific blagian, care a reluat legătura cu una dintre sursele livrești ale cristalizării sale: monumentala lucrare a lui Rohde, *Psyche*.

---

[4] L. Blaga, *Permanența istoriei*, în *Ființa istorică*, Cluj-Napoca, „Dacia", 1977, p. 63.

[5] L. Blaga, *Getica*, în „Saeculum", iunie—august, 1943. Studiul este republicat în volumul *Isvoade*, la care facem în continuare trimiterile.

[6] *Ibidem*, p. 77.

Principalele puncte care comportă discuţii din partea lui Blaga, în privinţa religiozităţii autohtone, sînt : monoteismul sau politeismul daco-geţilor : caracterul exclusiv uranian atribuit de către Pârvan lui Zalmoxis ; reprezentarea mitologică a post-existenţei.

Blaga consideră că Pârvan încearcă în mod forţat să-i diferenţieze pe tracii de la nordul Dunării de cei din sud, atribuindu-le primilor o concepţie de un înalt spiritualism. Deosebit de politeismul atestat al majorităţii triburilor tracice, s-ar contura, în viziunea lui Pârvan, monoteismul get, cu un cult al divinităţii exclusiv uraniene, Zalmoxis. În acelaşi spaţiu al „miracolului get", cultului lui Zalmoxis ca divinitate a cerului i s-ar asocia credinţa în eternitatea unui principiu psiho-spiritual. Dispreţuind legăturile cu o existenţă temporară, omul antichităţii geto-dace ar fi însufleţit de dorinţa „eliberării" şi a trecerii în imperiul celest al lui Zalmoxis ; de aici, bravura în lupte, — mergînd pînă la o adevărată căutare a morţii, de aici — reacţiile paradoxale : bucuria asociată morţii, jalea — naşterii.

Combătînd ideea unui monoteism daco-get, Blaga se opunea interpretărilor care micşorau diferenţele dintre mitologia autohtonă şi creştinism, cum era şi cea expusă de Ioan Coman în 1939[7]. Profesorul Ioan Coman, care avea să riposteze studiului lui Blaga din „Saeculum", vorbea despre un premonoteism la daco-geţi. Blaga preferă să vadă în creştinism urme ce atestă supravieţuirea elementelor arhaice şi o teorie care operează demersul invers, al descoperirii corespondenţelor religiozităţii autohtone cu religia viitoare, îl contrariază profund. Dacă susţine însă, împotriva lui Pârvan, existenţa unui profet cu numele Zalmoxis (sau Zamolxe), atrăgînd chiar atenţia asupra faptului că acceptarea ideii unui „vestitor" i-ar fi slujit lui Pârvan, întrucît toate marile religii monoteiste au fost predicate de către un profet, este pentru că Blaga are afinităţi evidente cu figura arhetipală a „vestitorului".

Caracterul exclusiv uranian al lui Zalmoxis este respins de Blaga :„... ni se pare clar că zeul Zalmoxis a putut să fie foarte bine un zeu al puterilor cereşti, dar în acelaşi timp şi al vegetaţiei şi mai precis al belşugului. Oare Zeus nu fusese la început un zeu al norilor aducători de ploaie şi de belşug vegetativ, ca să devină pe urmă stăpînul panteonului grec şi domn al ordinei cosmice?"[8].

Dacilor le-ar fi deci specifice culturi ale puterilor care prezidează ciclurile vegetale şi mai ales un cult al pădurii ; Blaga nu explică mai mult legătura posibilă între Zalmoxis şi Dionysos, încercînd chiar să evite şi sugerarea unei legături, din formularea „zeu al vegetaţiei şi mai precis al belşugului", prin compararea imediată cu Zeus. Dar grija cu care este ocolit subiectul este mai elocventă decît ar fi fost o prezentare indiferentă a asemănărilor. Pârvan accentuase asupra spiritualităţii religiei daco-gete şi asupra corolariilor ei morale, evidenţiind ascetismul sacerdoţilor şi importanţa extremă a castei sacerdotale în viaţa comunităţii etnice. Această elevaţie a cultului get, Pârvan o opune mereu cùlturilor orgiastice „chtonice şi naturiste". „Lui Zalmoxis nu i se pot atribui elemente chtonice şi naturiste" [9] — insistă mereu istoricul, operînd diferenţierea tranşantă între tracii din nord şi cei din sud, încadraţi,

---

[7] J. Coman, *Zalmoxis — Un grand problème gète*, în „Zalmoxis — Revue des études religieuses", II, 1939.

[8] L. Blaga, *Getica*, p. 80.

[9] V. Pârvan, *Getica*, Bucureşti, 1926, cap. III — *Cultura getică*, p. 155.

aceştia din urmă, unei zone mediteraneene dominate de religii naturiste. Geto-dacii ar fi solidari cu spiritualismul popoarelor nordice (aşa cum îl vede Pârvan), păstrătoare ale unei purităţi iniţiale indo-europene, dinaintea contactului cu populaţiile ariei mediteraneene.

Modul de a figura existenţa *post-mortem*, ultima problemă adusă în discuţie pentru reliefarea religiozităţii autohtone, este un punct extrem de important în concepţia lui Pârvan. Geţii se cred „nemuritori" (conform binecunoscutului pasaj din Herodot); dar veşnic nu poate fi decît un principiu care depăşeşte corporalul şi-l neagă, aspirînd spre o „patrie" celestă unde domneşte Zalmoxis.

Blaga îşi diferenţiază net poziţia şi faţă de acest aspect al spiritualismului presupus al daco-geţilor. Nu se poate atribui unei populaţii aflate în „faza mitologică", afirmă, el, o concepţie apropiată de pitagorism, de doctrina platonică şi de mistica neoplatonică a lui Plotin. Argumentul este cel puţin ciudat şi neaşteptat din partea celui care teoretizase „permanenţa mitologiei" şi ilustrase tendinţa spre „absolut" prin elemente ale culturii arhaice; problema în discuţie era însă importantă, iar rezolvarea ei trebuia să fie în consonanţă cu articulaţiile sistemului lui Blaga.

În capitolul VIII din *Psyche — Cultul trac al lui Dionysos* — Rohde, cercetînd originile credinţei în eternitatea unui principiu psiho-spiritual (credinţă opusă concepţiei homerice a sufletului şi primită deci ca o noutate surprinzătoare de către lumea greacă), afirmă că locul apariţiei ei este zona tracică, iar cultul care o presupune, obscur încă, neconştientizat, este cultul dionisiac. Numai răspîndit pe teritoriul grecesc şi valorificat de gîndirea greacă, cultul dionisiac şi-a dezvăluit esenţa[10]. Sensibil desigur la descrierile făcute de Rohde serbărilor dionisiace, în pagini evocatoare ale unui entuziasm sacru şi tragic, apropiat de *pathos*-ul din *Naşterea tragediei* şi de vitalismul poemelor despre Zarathustra, Blaga se desparte, teoretic, şi de ipoteza lui Rohde, în chiar punctul ei central: asocierea cultului dionisiac cu credinţa într-un principiu indestructibil existent în om. Cu alte cuvinte, Blaga acceptă ideea existenţei cultului dionisiac la geto-daci, dar îl pune în relaţie numai cu serbări ale vegetaţiei (Zalmoxis — zeu al vegetaţiei). Operează această distincţie pentru a nu trebui să accepte consecinţele teoretice ce decurg din postularea unei esenţe indestructibile, consecinţe formulate limpede de Rohde: „Dacă sufletul este etern, el este, prin cea mai de profunzime calitate a sa, asemenea divinului; este el însuşi o fiinţă divină." [11]. Or, în virtutea cosmologiei desfăşurate în *Diferenţialele divine*, nici o entitate nu poate fi asemenea divinului; oamenii sînt „făpturi disanalogice", rezultate ale unei creaţii multilate, *à rebours*. „Sufletele / ... / sînt posibile, dar posibilităţi prohibite" [12]. Şi Blaga propune imaginea nu a unei entităţi supracorporale, ci a unui „dublet corporal" material.

S-ar putea obiecta că reconstituirea religiozităţii arhaice nu presupunea obligatoriu să se ţină seamă de toate implicaţiile unei afirmaţii în cadrul propriului sistem. Dar avem mereu în vedere faptul că Blaga nu procedează ca un cercetător obiectiv al fenomenelor, de orice natură ar fi ele, decît pe porţiuni

[10] Erwin Rohde, *Psyché. Le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité*. Ed. fr. par Auguste Raymond, Paris, 1928, p. 292–293.

[11] *Ibidem*, p. 265.

[12] L. Blaga, *Diferenţialele divine*, Bucureşti, „Fundaţia regală pentru literatură şi artă", 1940, p. 167.

limitate ale domeniului de cercetare (de exemplu, prezentînd teorii biologice de factură evoluționistă în *Aspecte antropologice)* și că orice afirmație cu un caracter mai general este făcută de pe pozițiile creatorului — filosof (și mitosof). În *Getica* nu-și spune cuvîntul un istoric al religiilor, nici un filosof al culturii, ci artistul Blaga, creator al unei metafore totale : sistemul său (în care lumea, supremă *mise en abyme*, este o metaforă totală)[13].

În ceea ce privește reprezentarea mitologică a spațiului „de dincolo", Blaga face apel la viziunea păstrată de folclor, a celuilalt tărîm cu atribute stranii, dar ținînd totuși de terestru. „La Geți intrarea în celălalt tărîm va fi fost imaginată ca o intrare „în munte" prin peșteri sau prin guri de plaiuri. Celălalt tărîm este țara fericirii, patria unei vieți potențate, trăite în veșnică tinerețe. Acolo timpul are alt ritm, mult mai încet. O clipă din celălalt tărim poate să însemne un veac pe pămîntul nostru" [14].

Imaginea *muntelui* ca prag, ca zonă de interferență a sacrului cu profanul, revine în multe texte blagiene (în poezie, poate textul cel mai reprezentativ este *Munte vrăjit*, din volumul *La cumpăna apelor*)[15]. Muntele este aureolat cu nimb magic în virtutea înaltei sale origini, legate de timpurile dintîi ale creației[16]. Imaginea muntelui se asociază geografiei mitice a satului care transpare prin creștinism, așa cum fusese ea conturată în *Spațiul mioritic*.

Pe de altă parte, perturbarea în ordinea temporalității, mai precis existența unor timpuri paralele, a unei ordini temporale aparținînd sacrului spre care omul poate evada prin moarte sau în situații de excepție, tăindu-și o „ieșire" din timpul (implicit din spațiul) profan, trimite la capitolul V din *Hronic...*, la relatarea basmului „ce aducea cu *Tinerețe fără bătrînețe*" [17].

Acestui dublu material al corpului care este sufletul nu-i este proprie trăirea veșnică, dar prin practici magice se poate spera asigurarea unei supraviețuiri. Atingem aici o altă caracteristică importantă a religiozității autohtone, în același timp coordonată esențială a gîndirii lui Blaga : importanța ideii „magicului". Asemănînd magicul demonicului goethean așa cum îl prezintă în *Daimonion*, Blaga face din nedefinita dar veșnic prezenta „putere magică" un *Urgrund* al întregii sale creații. Conform sistemului, cenzura și frînele transcendente acționează deviind, transformînd în metaforă, orice produs al spiritului uman. Magicul însă, această „semi-revelare stereotipă a misterului" [18], lipsită de plasticitatea mitului, este un rarisim „moment al adevărului" ; ca sentiment al prezenței și acțiunii unei puteri miraculoase și „în măsura în care implică conștiința misterului, ideea magicului trebuie să fie necenzurată. Ideea magicului participă întrucîtva la obiectivitatea pe care între toate ideile spiritului uman o posedă numai ideea de mister" [19].

---

[13] O analiză de vaste perspective, care-l situează pe Blaga „sub zodia artisticului", întreprinde I. Negoițescu în studiul *Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă*, „Familia", nr. 7, iulie 1967, p. 12—13.

[14] L. Blaga, *Getica*, p. 81.

[15] Cf. și interpretarea Alexandrei Indrieș, *Corola de minuni a lumii*. Timișoara, „Facla", 1975, p. 232—234. Autoarea consideră că poezia se situează nu „în sfera religiosului, ci în cea a magicului". Dar magicul este exact, pentru Blaga, o formă a religiosului.

[16] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, în *Trilogia valorilor*, București, „Fundația regală pentru literatură și artă", 1946, p. 276.

[17] L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 23—24.

[18] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, p. 342.

[19] *Ibidem*, p. 343.

Scanned with OKEN Scanner

Blaga identifică și religiozitatea, ca stare generală, difuză, prezentă în orice reprezentare mitic-religioasă sau doctrină elaborată, cu o stare magică; iar în *Religie și spirit*, sentimentul sacrului, „numinosul" lui Rudolf Otto, este — prin tăierea a nu numai un nod gordian — *echivalat* cu magicul [20]. „Numinosul" în accepția lui Rudolf Otto este însă o categorie aparte, realizată gradat, diferențiat, într-o gamă complexă de trăiri dintre care magicul nu reprezintă decît, după formularea lui I. Negoițescu, „o formă atenuată, brută / ... /, o stare emotivă primară" [21].

Dacă din tot ce este cunoaștere și creație umană, numai sentimentul misterului și această „stare emotivă primară", semnalînd în om prezența puterii magice, sînt trăiri adecvate și nu cenzurate, au obiectivitate și nu sînt marcate stilistic, înțelegem că universul lui Blaga presupune puterea magică în calitate de liant, de permanență. Lumea daco-getă va avea în imaginea din *Getica* un fundal magic; și o interpretare cu totul particulară, din această perspectivă, a magiei dominatoare, este dată sinuciderii fruntașilor daci: sinuciderea ar fi, după Blaga, o „jertfă magică", îndeplinită pentru a îndupleca puterile obscure în favoarea colectivității aflate în restriște. Jertfa magică este înfăptuită în aproape toate piesele lui Blaga, ca formă supremă a dramatismului relațiilor cu puterea magică.

Ca permanență cosmică, magicul se va manifesta dual, ca și demonicul goethean; imprevizibilul manifestărilor puterii magice poate fi redus însă, omul — și nu numai cel al spațiului arhaic trac — fiind oricînd în căutarea mijloacelor de a-l conjura și supune. Din doctrina de tip inițiatic a lui Zalmoxis (cf. interpretarea dată de Mircea Eliade, în *De Zalmoxis à Gengis-Khan)*, Blaga reține numai aspectul de teurgie în forma lui obscură.

(II)

Blaga fusese el însuși supus în tinerețe fascinației exercitate de Pârvan; se presupune că „misterul păgîn" *Zamolxe* îi fusese inițial dedicat[22].

Prin raportul de forțe dezvăluit de conflictul dramatic și prin Zamolxe-personajul, piesa evidențiază arhetipul profetului-vestitor al unei noi ordini cosmice, cu repercusiuni asupra tuturor planurilor vieții umane: psihologic-intelectual și social. Arhetipul profetului transpare în cele mai multe dintre dramele lui Blaga, chiar dacă nu realizat în totalitatea trăsăturilor sale. Zalmoxis, cel atestat în relatările — punct de plecare pentru nenumărate interpretări — ale lui Herodot, Strabon și Diodor din Sicilia, este profet, legislator (Diodor îl așează printre marii legislatori ai antichității, alături de Zarathustra și Moise[23]); este profet, preot și mag, zeificat el însuși după moarte (Strabon). Informația istorică este luată ca pretext. Blaga ar fi susținut oricum existența unui profet — și este prea puțin interesat de „zeul" Zamolxe; aceasta pentru că întreaga sa operă are caracterul unei „vestiri" (Ov. Crohmălniceanu analizează dramaturgia lui Blaga prin raportare la „drama expresionistă a vestirii").

---

[20] L. Blaga, *Religie și spirit*, în *Trilogia valorilor*, p. 518—520.
[21] I. Negoițescu, *Blaga și artisticul...*
[22] L. Blaga, *Opere*, vol. 4, București, „Minerva", 1977, *Note bibliografice*, p. 509.
[23] *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, Paris, s.a., I—94, vol. I, p. 108.

Mariana Şora, în capitolul *Cunoaştere şi mit în opera dramatică* al cărţii sale despre Blaga[24], atrage atenţia asupra faptului deosebit de important că „drama profetului dac se inserează unui moment de disoluţie a unei ordini hieratice" ; poemul dramatic relevă deci plenar dimensiunea unei anume istoricităţi, întrucît epoca în care apare Zamolxe este una de „amurg al zeilor". G. Gană, reluînd în 1976 un punct de vedere expus încă în studiul *L. Blaga — poet dramatic* (revista „Teatrul", 9/1967), susţine că în *Zamolxe* se confruntă nu concepţii religioase, ci „un mod de comunicare contemplativă cu cosmicul, al personajului principal, cu tendinţa de contopire dionisiacă specifică dacilor" şi, pe de altă parte, cu tendinţa opusă, „de distanţare, de dominare şi sublimare în creaţie a fondului obscur, instinctual al fiinţei" [25] — reprezentată de Mag. Al. Tănase respinge şi el caracteristicile de „amurg al zeilor" (ca fond de contrast pentru apariţia lui Zamolxe) atribuite piesei[26].

Relaţiile cu cosmicul, aşa cum sînt ele postulate mai sus, în studiul lui G. Gană, ca elemente determinante în viaţa individului şi a comunităţii, sînt evident subordonate unor concepţii religioase ; pe de altă parte, întreaga concepţie mitosofică a lui Blaga indică viziunea unui timp ciclic, a unei „eterne reîntoarceri", revenirea periodică a epocilor crepusculare care sînt în acelaşi timp epoci ale vestirii. *Eonul dogmatic* în primul rînd vădeşte acest sentiment de sfîrşit de ev şi de vestire a unui nou „eon", ale cărui caracteristici sînt destul de precis conturate. Blaga are sentimentul unor accentuate asemănări ale epocii în care trăieşte cu epoca de criză şi de înaltă tensiune intelectuală, în acelaşi timp, care a marcat finalul lumii antice.

Tendinţa spre sinteze spirituale, înclinarea spre o hermeneutică a mitului şi a visului — produs al inconştientului individual sau colectiv, în general depăşirea suficienţei europocentriste care marcase un număr de secole aşa-zis „clasiciste", de culturi individuale, stabile, sînt tot atîtea semne ale unui „alexandrinism" al epocii[27]. Nu facem aici decît să amintim aceste asemănări (în termenii în care Blaga le formulează), precum şi interesul cu totul deosebit al lui Blaga pentru sistemele gnostice proliferate în primele secole creştine ; propria cosmologie nu este străină de sugestii „gnostice" — ca să numim numai una dintre multiplele influenţe (sau consonanţe) de gîndire pe acest teren. Că Blaga nu este singurul şi nici primul gînditor care observă aceste corespondenţe, este un lucru bine ştiut. Tentativa lui însă, de a sintetiza tot ceea ce „spiritul uman creator de cultură" a produs, descifrînd în criză şi soluţia ei (secularizarea metodei dogmatice), tentativă cu a cărei amploare puţine sisteme ale secolului nostru se pot compara, rămîne încă de prea puţin răsunet.

După cum perioada crizei elenistice a cunoscut apariţia metodei dogmatice, dezvoltată pe teren creştin şi dînd naştere „eonului patristic", perioada de criză în care se află cultura contemporană a epocii permite prevestirea unui nou „eon", caracterizat prin preluarea metodei dogmatice — desfăcută de

---

[24] Mariana Şora, *Cunoaştere poetică şi mit în opera lui Lucian Blaga*, Bucureşti, „Minerva", 1970.

[25] G. Gană, *Opera literară a lui L. Blaga*, Bucureşti, „Minerva", 1976, p. 318.

[26] Al. Tănase, *L. Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1978, p. 410.

[27] L. Blaga, *Eonul dogmatic*, în *Trilogia cunoaşterii*, 1943, p. 137—144.

implicațiile ei creștine, subordonată intelectului extatic și căutărilor sale. Paralel cu conturarea teoretică a epocii noi în gîndire, lirica din volumele apărute între cele două războaie este traversată de viziuni ale disoluției (dincolo de care o viitoare lume va fi posibilă), iar teatrul relevă scenic, în act, schimbări ce trebuie să culmineze într-o criză (disoluție, prăbușire) urmată de o nouă ordine a lucrurilor (renaștere, reîmpăcare a lumii scindate).

Zamolxe este deci primul din seria „profeților" din dramaturgie. Aproape că este mai puțin important ceea ce profetizează el (panismul Marelui Orb), decît faptul că profetizează. Apariția lui Zamolxe în prima scenă, la gura peșterii monologul lui „vestitor", sînt elemente ale unui „scenariu mitico-ritualic" de tip inițiatic[28]. Personajul dispăruse în peșteră, ceea ce înseamnă că făcuse o coborîre simbolică în lumea subpămînteană, făcuse o experiență care-i permite să instaureze în propria lui ființă și să anunțe lumii „un nou mod de a fi". Modelul nietzschean interesează mai puțin, față de această valoare arhetipală (conștientizată sau nu), inerentă imaginii.

În mod simbolic, Blaga asociază această retragere în peșteră, în interiorul pămîntului și în *munțele* întotdeauna sacru, cu caracterul naturist, panteic, al „credinței" poematic expuse : „Duhul meu — al meu sau al pămîntului e tot atît" — spune Zamolxe. Dar comunicarea omului cu o divinitate imanentizată este pusă încă din această primă etapă a creației în termenii unei ambiguități. Desigur, Zamolxe afirmă : „Noi suntem văzători, / iar Dumnezeu e-un orb bătrîn. Fiecare e copilul lui", sau : „Aud un glas de mierlă zgomotoasă : / E Dumnezeu ? / E Orbul ?", aceasta însă nu este decît „parabola cu orbul". Natura este sacră și în aceeași măsură omul, „putere smulsă din potirul uriașei firi", este asimilabil divinului. Omniprezența divinității înseamnă însă un „dincolo de bine și de rău", o perturbare morală și în general axiologică : după cum spune Cioplitorul grec, omul spațiului dac „n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alții. / Aici am înțeles că tot ce este trebuie să fie".

În același timp, comunicarea este resimțită ca limitată la domeniul sensibilității, neformulabilă altfel decît mitic-metaforic. Cu drept cuvînt afirmă Mariana Șora : „Ideea de Dumnezeu ce se desprinde din imagistica formulării parabolice ține de o teologie negativă de nuanță panteistă" [29], căci : „Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa : îl întrupezi în floare și îl ridici în palme, / îl întrupezi în gînd și-l tăinuiești în suflet, / îl asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin / peste picioare...". Nici o formulare nu este adecvată, îndepărtarea prin metaforizare este inevitabilă.

În perturbarea sistemului valoric există desigur o consonanță cu sensibilitatea și gîndirea nietzscheană. Este consonanța dată de o viziune comună „estetică-metafizică", după cum o numește I. Negoițescu în studiul deja citat. Sub semnul acestei viziuni, în mod esențial este apreciat tot ce este creat, tabla valorilor nefiind înscrisă în legea creației. Pentru Nietzsche, lumea nu are altă justificare decît estetică. Între principiul apolinic, al diferențierii, al apariției individuate — și principiul dionisiac, al reintrării în aformal, lumea se desfășoară, mereu nouă și mereu aceeași. Iar Marele Anonim al lui Blaga are drept suprem și, de fapt, drept singur atribut pozitiv formulabil : puterea de creație. În rest, metafizica lui Blaga are într-adevăr sunetele unei teologii

[28] Cf. Mircea Eliade, *Zalmoxis*, în *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, „Payot", 1970.
[29] Mariana Șora, *op. cit.*, p. 74.

negative, atenuată și nuanțată (în expresia metaforică-lirică pe care o generează) pe două direcții : fie prin bucuria de nestăvilit a existenței, fie prin sentimentul compensator-consolator, paliativ, al sacralității cosmosului.

Ca dramă de tinerețe contemporană cu lumina păgînă care încă străbate *Pașii profetului*, *Zamolxe* înclină spre participarea plenară la sărbătoarea existenței reglate de divinitățile tutelare: soare și pădure. Zamolxe este „păduraticul", mediul firesc al Zemorei este pădurea, din a cărei răcoare vegetală evadează spre soare, așa cum spune în dialogul cu meșterul grec: „Cioplitorul : Tu încotro ? / Zemora: În sus, să-mi usuc sandalele. / La soare / ... / Cioplitorul: Tot spre soare, tot spre soare ? / Zemora: Tot spre soare și-n pădure". Soarele și pădurea aparțin unor cîmpuri semantice simbolice opuse, unificate în planul unei existențe plenare, așa cum este cea dorită de Zamolxe în monologurile-poeme și cum o înfăptuiește trăirea participanților la sărbătoarea recoltei. Pentru ca toate forțele simbolice să fie activate în „învățătura" lui Zamolxe, o magie a lunii nu putea lipsi. Asemănător unui tînăr zeu al vegetației, Zamolxe omagiază în egală măsură soarele și luna. Ciobanul care-l lovise pe Zamolxe cu piatra, la prima apariție a acestuia, jignise în persoana „păduraticului", profet al unei divinități oarbe, fără conștiință existente, forțele însești ale magiei lunare. Divinitatea ofensată se răzbună, transformîndu-l pe Ciobaa în „lunatic". Sub imperiul lunii, Ciobanul bolnav se preface în fiară: „Mîine iar răsare luna... / mi-e frică de lumina ei /. Soarele-i ușor, dar luna-i grea. / Cînd mă atinge pe pleoape cad trăsnit / ca de-o măciucă-n frunte, și mă schimb / în priculici. Oriunde-aș fi, / ... / cad și-n chip de fiară neagră-mi sfîșii / oile din turmă".

Aspectul de „poem al luminii" al piesei, datorat sugestiei de vitalitate deplină pe care-o degajă, estompează de obicei prezența elementelor de simbolică lunară. Fundalul magic al piesei se construiește însă în cea mai mare parte din aceste elemente. Dintre cele nouă scene ale piesei, șapte se desfășoară în lumini de amurg, în noaptea dominată de lumina lunii și a stelelor, în templul luminat de flăcările cultice — și numai două la lumina zilei : sărbătoarea culesului cu jocul bacantelor și, ca scenă centrală pentru simbolica luminii, singura scenă care poartă indicația : „Mult soare", întîlnirea dintre Zamolxe și Zemora.

Spre lumina soarelui, amîndoi vin din zone de umbră, din pădure sau din peștera muntelui. Coborînd din sihăstria unde cunoscuse fața ascunsă a lumii, venit spre a aduce oamenilor revelația sa (metaforică), Zamolxe se recunoaște solidar cu lumina solară („Cu ce mîini primi-vei soarele, / ce ți-l cobor din piscuri, / darnic în lumină ?"), dar și cu sacralitatea ascunsă a muntelui : „Munții vin cu mine". Soarele și muntele mărturisesc prin simbolica lor asociată totalitatea cunoașterii lui Zamolxe.

Nenumăratele aluzii mitologice (dacii sînt „neam de urși" ; Cioplitorul a văzut jocul tinerilor care se întrec sărind peste o suliță ucigătoare ; Calea Laptelui este urma lăsată pe boltă de carul soarelui ; Vrăjitorul are ca însemn „coarnele trace" ; panteonul Magului și ceremonia din templu trimit la urme ale cultului mitraic și sugerează legătura lui cu zimbrul românesc), elementele de superstiție și gesturile evocînd ritualuri magice pot părea decorative și incosistente. Adăugîndu-se elementul verbal incantatoriu, ansamblul se constituie totuși într-o țesătură densă de vrajă arhaică.

Finalul (și culminația) piesei este jertfa care asigură magic asimilarea credinței în Dumnezeu-Orbul, prin moartea profetului. Zamolxe este ómorît cu sfărîmături ale propriei lui statui, înșelătoare ca orice „revelație" instituționalizată. Adevărul se retrage din „idol", mai exact se refuză acestuia dar odată Zamolxe însuși omorît, credința lui se împrăștie (ca o substanță magică, în termenii lui Blaga) între oameni. „Misterul păgîn" este această transfigurare a morții sacrificiale, prin miraculoasa convertire a mulțimii. Zamolxe nu este numai „profetul", este și jertfa adusă divinității pe care o vestește. El ia cu adevărat „pe umerii lui", așa cum afirmă, „soarta Marelui Orb" ducîndu-l în lume, dîndu-i existență prin credința oamenilor. Moartea lui Zamolxe este apoteotică, nu are nimic tragic — iar piesa în întregime, cu nota de „bucolic" surprinsă de Călinescu în *Istoria literaturii...*, nu poate fi pusă în termenii tragicului. Pe de altă parte, construcția conștientă pe un material dat — elementele mitologice și rezonanțele din Nietzsche — imprimă o notă „demonstrativă" textului. Într-un anumit sens, *Zamolxe* poate să fie considerat ca o ilustrare a confruntării apolinicului cu dionisiacul : Zamolxe-personajul reprezintă tendința confundării cu Viața universală, iar „religia" care i se opune este tendința contrarie, a visului plastic conturat (Magul impune un cult al formelor, al zeilor făcuți vizibili, adunați într-un panteon). [30]

Dincolo de doza de construire conștientă, simbolica se ridică însă cu semnificațiile ei inerente. Apelul la nuclee mitice determină întotdeauna activarea acestora. Și, după cum piesa lui Blaga demonstrează prin forța simbuolului, demitizarea și sacralizarea sînt momente în același cerc al întoarcerii — al cărui mit Nietzsche îl readuce în conștiința occidentală.

Eseul *Marele Orb* din volumul *Isvoade* imaginează o posibilă dezvoltare metafizică a legendei cosmogonice dualiste în care ariciul-trickster este chemat în ajutor de divinitate pentru a „corecta" rezultatele nedorite ale genezei. În schița acestei metafizici (al cărei loc, în imaginata istorie a gîndirii românești ar fi trebuit să se afle la începutul secolului al XIX-lea), rolul „sfetnicului cosmogonic" revine omului, creaturii. Spiritul Lumii „tatonează", orb. Creatura are o „vedere solară" care lipsește creatorului. Cu alte cuvinte, cunoașterea umană se bucură de o aparentă independență și ar fi chiar complementară celei divine : iar cosmogonia este „în mers", mereu corijată prin intervenția creatoare a omului[31]. Soarta divinului Orb depinzînd de existența creaturilor sale indică o accentuare asupra experienței umane ; în momentul în care revelația „orizontului misterului" s-a produs în om, trăirile umane sînt ele însești marcate stilistic, deci fals-revelatorii, ca și produsele obiectivate în creații de cultură. Din această valorizare a existenței plenare derivă și aprecierea acordată gîndirii mitice : „Spiritul mitic /.../ tinde să integreze lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență vitalizată. Spiritul știin-

---

[30] În planul psihologiei individuale, piesa a marcat, conform des-citatului pasaj din *Hronic...*, un efort de obiectivare : „În fața freneziilor de-o clipă, gata să mă consume, sau a violentelor sfîșieri lăuntrice — lirismul direct putea să mă ducă la un exhibiționism, ce mi-ar fi inspirat oroare a doua zi.

Să evadez într-un gen mai obiectiv ?
Într-o zi am închipuit mitul lui Zamolxe" (p. 250).

[31] L. Blaga, *Marele Orb*, în vol. *Isvoade*, p. 224—228.

ţific / .../ tinde să substituiască lumii concrete viziuni clădite din elemente de experienţă devitalizată" (Trilogia culturii, Bucureşti, 1969, p. 297).

Din valorizarea iniţială a vitalităţii ca principiu derivă şi înglobarea categoriei „organicului" în creştinism, ca o supravieţuire a fondului arhaic păgîn, nestingherit de spiritualismul creştin.

După *Zamolxe*, nuclee simbolice mitologice reapar în teatrul lui Blaga, apartenenţa lor la „fondul autohton" fiind dată uneori nu atît de litera, cît de configuraţia lor în aceleaşi sensuri, de modelarea lor de către aceleaşi categorii presupuse a fi determinat şi mitologia străveche.

Tulburarea apelor are o schemă asemănătoare cu *Zamolxe*, în ceea ce priveşte conflictul de idei şi configuraţia elementelor mitologice — simbolice. Într-un moment de „tulburare", de criză, se fac auzite chemări diverse: „apele tulburate" sînt în acelaşi timp cele ale sufletului personajului (Popa) şi ale vieţii spirituale româneşti din Ardealul secolului al XVII-lea. Popa respinge ortodoxia închistată, instituţionalizată (sau resimţită ca atare). Se consideră un om al tuturor îndoielilor, problematizează într-atît credinţa, încît oamenii îi reproşează: „Ne-ai luminat aşa de mult / că azi nu mai ştim ce e de la Dumnezeu lăsat / şi ce e de la Dracu". (Indiferenţa păgînă faţă de bine şi rău din *Zamolxe* se transformă în restul creaţiei dramatice într-o dezbatere deloc creştină a problemei dualismului puterilor.) Minat el însuşi de incertitudini („...mă caut în amintire: / de unde vin? Mă caut în zare: unde merg? /Mă caut în pulberea drumului: ... cine sunt?"), trăieşte într-un secol care are toate însemnele unui timp crepuscular: „Lupte şi pîrjol pretutindeni. Proroci care scot religii nouă din traistă, cîţi vrei. Multe spînzurători pe drumuri — şi unde te uiţi — reformatori şi ciori / ... / Fiara apocaliptică trece printre noi."

Ieşirea din criză, înnoirea, pare a fi posibilă prin aderarea la protestantismul în expansiune. Pornirea aceasta nu are decît valoarea metaforică a unei eliberări. Tezele lui Luther sînt văzute ca „lumina înaltă, / lumina sălbatică, / lumina din Vitenberg" care irumpînd „în stînile acestor plaiuri străvechi", i-ar metamorfoza în chip miraculos pe oameni: „Oameni cu suflet slobod / să crească pe poteci / oameni cu florile, deschişi ca florile, / tăcuţi ca florile."

Ceea ce vede Popa în Reformă este numai o atitudine abstrasă de conţinutul ei, ale cărei linii de forţă intersectează doar caracterizarea „demonică" magică, făcută de Nona: „Omul a ieşit din carnea sa ca să intre în biserică; Luther face drumul întors: iese din biserică ca să reintre în carnea sa".

La tipul *profetului* participă, în *Tulburarea apelor*, trei personaje: Popa, Nona şi Moşneagul. Nici unul dintre aceşti „iniţiatori" nu este creştin, în toţi îşi spune cuvîntul matricea stilistică modelatoare care structurase mitul Orbului. Nona este întruparea unor forţe ţinînd de o magie a elementelor „foc" şi „pămînt". Afirmînd că a venit „să tulbure apele" ca „îngerul Domnului", ea demonstrează o ambiguitate a sacrului, o ambivalenţă specific blagiană. Nona este înger — dar a jucat „într-un mister, ceva despre căderea îngerilor din cer"; este Fiica pămîntului şi apare mereu asociată flăcărilor; apariţia ei este a flăcării: „Popa: Mi-e teamă/să nu te stingi de o adiere a dimineţii. Nona, de ce te-ai îmbrăcat ca o flacără?"; ea piere în flăcările care au cuprins bisericile. În lupta cu religiile instituţionalizate pe care le minează din interior, propagînd un păgîn luteranism, este mereu în primejdie şi, în

final, înfrîntă. Orice contact cu obiectele-simbol ale creştinismului (depozitare ale „puterii magice") îi poate fi fatal: dacă se atinge de pîinea sfinţită, stîrneşte temerile Popei: „Mi-e teamă să nu-ţi crească aripi,... aripi de drac, fiică a pămîntului". Clopotele îi fac rău, ca şi vederea bisericilor: „Clopotele!... Nu vor să înceteze odată ?! ... Clopotele mă sfîşie!"; „Unde sînt eu, nu poate fi biserică". Apariţia Nonei este o trimitere la clasicele exemple de „tentaţii" ale sfinţilor: „...plec în pustie / să ispitesc prorocii din spini. / Să-i scot din ascunzişuri jucînd". Ca Fiică a pămîntului, Nona participă însă la sfinţenia tulbure a acestuia. I. Negoiţescu vede în ea „o întruchipare magică a Reformei".

Dacă Zamolxe aducea religia Orbului, el însuşi fiind „văzător", în dubla calitate de om („Dumnezeu e-un orb bătrîn", iar „noi sîntem văzători") şi de profet, Moşneagul este mereu numit „ochi al lumii". Simbolurile sînt, ca întotdeauna, plurivalente. Moşneagul este un eretic — dar eresul lui izvorăşte din creştinism, deci imaginea „ochi al lumii" trimite la ochiul dumnezeirii, emblemă a divinităţii trinitare, omniprezente şi omnisciente. În acelaşi timp, evocă transparenţa tuturor obiectelor în faţa puterilor „văzului" acestui blînd înspirat: el vede imaginea întîmplărilor viitoare în curelele biciului cu care a fost lovit: „Dacă priveşti mai bine... E o femeie... Oamenii o aruncă în flăcări! — De ce trebuie totdeauna să văd ?". Aceasta pentru că asemenea lui Zamolxe, care şi el „a fost prea mult privire", Moşneagul vede „ce-i cheag în haos / şi ce-i sîmbure în orice fruct / căzut în poala vremii". Moşneagul nu cunoaşte numai o dimensiune a timpului, ci, cunoscînd esenţa lucrurilor, le vede devenirea şi pieirea, după cum afirmă: " Ceea ce văd eu, se-ntîmplă / şi ceea ce spun — este". Posibilitatea transgresării timpului o avea şi Zamolxe, care şi el înfăptuise o concentrare a vederii-cunoaştere: „O frunză cade-n noapte, / un veac se scurge-n mine".

În al treilea rînd, imaginea Moşneagului-ochi al lumii care vede pretutindeni şi este de pretutindeni văzut de cei care ştiu să privească, conotează şi legenda „pămîntului transparent", amintită de Blaga în *Spaţiul mioritic* drept probă a „perspectivei sofianice", legendă intrată mai mult în substanţa dramatică din *Arca lui Noe*.

Erezia naturistă despre Isus-Pămîntul are sensul supravieţuirii în creştinism a trăsăturilor mitologiei arhaice. După cum spun versurile des citate, Isus „nu s-a înălţat. S-a întrupat în pămînt"; „Isus e piatra, Isus e muntele.../ El pătimeşte în glie şi în pom / o răstignire e în fiecare om — / şi unde priveşti: Isus moare şi-nvie". Sacralitatea astfel descrisă a pămîntului se extinde asupra făpturilor.

Puterea împrăştiată în pămînt are însă toate atributele unei forţe magice; pentru că în viziunea specific ortodoxă a „transcendentului care coboară", Blaga încă vede un substrat magic, accentuat de trimiterea la Sofia gnostică. Toate „analogiile" şi „corespondenţele" din mitologii şi religii au pentru Blaga coloratură magică, ele fiind semne ale permanenţei unui mod de gîndire arhaic, în care magicul are funcţionalitate multiplă.

Această împrăştiere a divinităţii în oameni ca şi în natură indică o renunţare la individualitate pe care o realiza şi cufundarea în trăire plenară a discipolilor lui Zamolxe. Aici însă, în erezia creştină, în estomparea individualităţii se descifrează şi ecoul îndepărtat al unei vinovăţii egal împărţite între oameni, vinovăţie care cere permanenta redempţiune. „Nevinovat ?

Cine ar putea să spună că e atît de nevinovat ca să nu stea trei ani în temniță ?" — se întreabă Moșneagul; și dacă aceasta ar putea fi o simplă referire la greșeli față de autorități pămîntești, enunțarea credinței lui eretice îi sperie pe ascultători, ei văzînd în sacrificiul permanent al divinității mai puțin semnificația lui mîntuitoare, cît dovada unei permanentizări a păcatului uman. De altfel Blaga nu pune problema vinovăției în termenii moralei (după cum afirmă I. Negoițescu în studiul citat, morala nu are loc în sistemul lui Blaga).

Asumînd și el „soarta" divinității sale, profetul lui Isus-*Pămîntul* este omorît. Tot ca ea, va învia. *Tulburarea apelor* este un mister, ca și *Zamolxe*; fără să fie nicidecum, pentru simetrie, un „mister creștin", imagistica simbolică folosită de scenele finale este creștină. Moșneagul acceptă moartea, asumîndu-și vina celuilalt „profet", Popa, mîntuindu-l deci; morții Moșneagului îi urmează transfigurarea : Popa bea din potirul de cuminecătură salvat de la incendiu de Moșneag, împărtășindu-se din credința lui Isus-Pămîntul. Transferul magic se produce în modul cel mai vizibil : Popa îmbătrînește dintr-odată, capătă înfățișarea Moșneagului. Patrasia anunță și ea înfăptuirea „misterului". Popa pleacă în lume, predicînd credința pe care și-a asimilat-o.

Drama din *Zamolxe* se repetă în *Tulburarea apelor*, iar istoria nu este decît un decor care schimbă cîteva date.

În *Tulburarea apelor*, dualitatea sacralității pămîntului este încă puțin prezentă. *Meșterul Manole*, dramă prin excelență a jertfei, evidențiază din plin ceea ce Mircea Eliade numește „ambivalența sacrului". Nu ne referim decît la încorporarea unor elemente arhaice în structura piesei ca, și în cazul celorlalte drame.

În interpretarea dată de Blaga legendei Meșterului se subliniază modificarea pe teren românesc a motivului, în perspectivă sofianică. Numai în varianta românească „jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică" a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime"[32].

Perspectiva „sofianică" este interpretată într-un mod cu totul particular în această dramă care vizează un simbol central al spațiului ortodox: biserica „Transcendentul care coboară" este pretutindeni vizibil în opera lui Blaga; atributele lui însă sînt în egală măsură „divine" și „demonice". Creatorul amenințat de exercitarea absolutei lui puteri de creație își mutilează cu premeditare creatura, așa încît aceasta nu va putea fi niciodată un receptacol adecvat pentru revelația divină, cum presupune spațiul ortodox. Perspectiva sofianică nu poate fi decît înșelătoare și orice încercare de comunicare cu esența transcendentă se rezolvă în termenii unei cruzimi a cărei victimă e omul.

Ca toate simbolurile și elementele mitologice, povestirea despre construcția pentru care se cere o jertfă își poartă cu sine semnificațiile; construcția fiind o biserică, ea este solidară cu „simbolismul cosmologic și paradisiac", fiind „în același timp imagine a cosmosului și a Ierusalimului celest, a Universului în totalitatea sa și a Paradisului[33]. Creația unei biserici

---

[32] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, ELU, 1969, p. 177—178.

[33] Mircea Eliade, *Maître Manole et le Monastère d'Arges*, în *De Zalmoxis à Gengis-Khan ed. cit.*, p. 175.

(= imagine a lumii) va echivala simbolic cu o cosmogonie, cu o „creație" în sens absolut. După nenumărate mituri cosmogonice, lumea a luat naștere prin sacrificiul unei divinități (auto-sacrificare sau imolare). Orice act de întemeiere pe modelul mitului cosmogonic va cere o jertfă care să „însuflețească", în sensul propriu, creația: „...pentru a dura, o construcție trebuie să fie însuflețită, adică să primească în același timp o viață și un suflet. „Transferul" sufletului nu este posibil decît pe calea unui sacrificiu; în alți termeni printr-o moarte violentă."[34].

Elementele acestui „rit de construcție"[35] sînt extrem de răspîndite, părînd a ține de un strat prin excelență arhaic al credințelor. Aria sud—est europeană le-a valorificat superior în folclorul literar, mergînd pînă la capodopera românească. Mircea Eliade acceptă printre ipotezele explicative pentru această culminație și pe cea a unei radiații a substratului trac: „Este semnificativ că / ... / (*Miorița* și *Meșterul Manole*) au ca motiv dramatic o „moarte violentă" acceptată cu seninătate. Se poate discuta la infinit dacă această concepție derivă direct sau nu din cunoscuta bucurie de a muri a geților. Cert este că folclorul poetic românesc nu a depășit niciodată aceste capodopere elaborate în jurul ideii morții creatoare și a morții senin acceptate."[36].

Blaga folosește semnificațiile obiective ale mitului, punîndu-le în relație cu metaforele centrale ale sistemului său; drama va avea sensul exemplarității destinului uman, care este destin al creatorului. „Seninătatea morții" nu intră în discuție din capul locului, de vreme ce aici drama se centrează asupra lui Manole, iar jertfa pe care el o acceptă este moartea *altuia*. (este unul dintre motivele întemeiate pentru care I. Negoițescu, în studiul citat, nu include *Meșterul Manole* în sfera tragicului). Iar Mira, în modul cel mai evident, este *victima inocentă*, atrasă prin viclenie la locul „faptei". Autorul *Spațiul mioritic* operează aici o abatere extrem de semnificativă de la ceea ce s-ar numi „discursul mioritic", al eroului care asumă și transfigurează proba supremă. Moartea și creația compensatorie rămîn însă nucleul piesei; încercarea de dezbatere în plan moral evidențiază subordonarea moralului, în viziunea lui Blaga, de către creație.

Manole refuză, în numele legii morale, jertfa la care îl împinge Bogumil. Imagini legate de predica de pe munte, prin care se enunță legea morală creștină, revin de cîteva ori în lirica lui Blaga; cea mai coerentă este metafora

---

[34] *Ibidem*, p. 178.

[35] În viziunea de mare forță sugestivă a lui René Girard, expusă în cele trei lucrări de răsunet: *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, formulări ca „rit de construcție", „manifestări ritualice", „origine a mitului" sau a „ritului", se încarcă de o sinistră ironie. Pentru că întreaga „activitate mitopoetică" a comunităților umane (proces „pas aussi joli que l'imaginent nos théoriciens du mythe et de la littérature", vezi *Le Bouc émissaire*, p. 280) constă în sacrificarea *reală* a unei victime — umane, desigur, victimă căreia i se atribuie o vină imaginară, care polarizează instinctele „mimetice" în acțiune ale mulțimii pînă la centrarea lor în actul singeros și care, odată aceste forțe ale răului „exocizate", devine din suprem vinovat — binefăcător: victima este, cu alte cuvinte, sacralizată. Teoria lui René Girard a stîrnit o furtună a controverselor printre etnologi și istorici ai religiilor.

Cu modulări psihanalitice, *coerența* acestei teorii (la care nu am făcut apel în analizele prezente) și-ar putea găsi o confirmare și în textele dramatice ale lui Blaga, centrate, toate (cu grade diferite de evidență) pe *mecanismul victimar*. Faptul rămîne de demonstrat.

[36] Mircea Eliade, *Maître Manole...*, p. 185.

din *Biografie* (vol. *Lauda somnului*) : „De umblat, umblu ca fiecare : / cînd vinovat pe coperişele iadului / cînd fără păcat pe *muntele cu crini*“ (s.n.)[37] în dramă, interdicţia vine chiar din partea legii vechi, săpate în „*tablele* legii. Manole se împotriveşte la început sacrificiului sîngeros : „A fost odată săpat în piatră : să nu ucizi ! Şi alt fulger de-atunci n-a mai căzut, să şteargă poruncile“. Dar încearcă să-i convingă pe zidari, în urmă, că omorul nu-i va întina : „Ochiul din triunghiul de sus ne vede depotrivă de buni, jertfa noastră nu va fi decît slăvirea lui.“ „Sacrificiul mielului“ stă mărturie pentru permanenţa iddeii de jertfă : „Da, ochiul din triunghiul de sus ne vede -şi mielul din potir Dacă aşa este voia mielului, să trecem la faptă“. *Fapta* este însă departe de a fi o „imitaţie“ a patimilor, avînd în configuraţia piesei caracterul unei cruzimi de neînţeles. Ea nu poate fi cerută de „puterile de sus“, pentru că înseamnă transgresarea legii, nici de „cele de jos“, pentru că serveşte construirii unei biserici. Rămîne posibilitatea unei conlucrări a puterilor „bogomilismul“ lui Blaga. Creatorul suprem are în imaginea Marelui Anonim atribute demonice, denumite astfel de către Blaga însuşi. Participarea răului la natura divinităţii este opusă imaginii ortodoxe-sofianice. Lumea de puteri obscure în care se desfăşoară drama „Meşterului“ este prezidată de o divinitate mai întunecată decît cea care a cerut sacrificiul lui Abraham : „Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut tot.“

Caracterul dual al divinităţii este explicat mitic de Bogumil prin ipoteza „frăţiei“ întru veşnicie a celor două principii opuse. Mariana Şora consideră că este greşit să se interpreteze apelul metaforic la bogomilism ca o susţinere reală a „ereziei“. N-ar fi vorba de un dualism al puterilor, ci de o „coincidenţă a contrariilor“[38]. Credem că este dificil de susţinut teza stingerii contrariilor, atunci cînd manifestările net dualiste sînt evidente. Iar „demiurgul rău“ nu este la prima sa apariţie în literatura română. Ca persistenţă, sau ca reluare romantică a dualismului gnostic, ideea răului — sîmbure al lumii şi atribut al creatorului apare, cu accente majore, la Eminescu. La Blaga, ideea dualismului puterilor este una dintre constantele de gîndire şi determină, suferind sublimări, transformări şi camuflări multiple, particularităţi ale sistemului : concepţia cenzurii şi a frînelor transcendente, ca şi concepţia cosmologică. Sugestiile gnostice îndelung meditate, chiar dacă primite numai din cartea lui Leisegang (dar *Die Gnosis*, după o afirmaţie a lui N. Balotă, a fost una din cărţile de căpătîi ale poetului — cf. *Arte poetice ale secolului XX*, p. 46), iradierea „demonicului“ goethean şi a unui fond folcloric (ne-

[37] Metafora comună a „crinului“ conotează pentru Blaga frumuseţea morală indicată de evanghelii (Matei, 5—6), puritatea şi frumuseţea naturală necorupte, din pasajul „Luaţi seama la crinii cîmpului....“, Matei, 6, 28. Exactitatea acestei trimiteri este confirmată şi de o frază din *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut* : „Probabil Isus din Nazaret avea acelaşi ton pe *dealul crinilor* (s.n.)...“ (*Isvoade*, p. 141). De altfel, metafora este obişnuită tocmai pentru că are această proveniență evanghelică ; cu o întărire (printre atîtea altele) nu lipsită de interes atunci cînd este vorba despre Blaga, pe terenul „retoricii“ bogomilice : bogomilii, fanatici, îi numeau „năpîrci“ pe reprezentanţii clerului oficial, în timp ce ei înşişi erau „crinii cîmpului“. (cf. N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, I, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1974, p. 45).

[38] Mariana Şora, *op. cit.*, nota de la pag. 87.

important cantitativ, de altfel, supralicitat de Blaga), s-au conjugat spre accentuarea ei.

Scenele ținînd de o ambiguitate a sacrului din celelalte drame culminează deci în „dualismul" direct din *Meșterul Manole*. După legenda cosmogonică a „Diavolului și a bunului Dumnezeu", la crearea lumii ar fi contribuit și principiul răului ; este firesc așadar ca el să participe la orice creație.

Presupunem că în accentuarea imagisticii „demonice", pe lîngă persistența amintirilor despre satul — mitic — al copilăriei în care spiritele răului își aveau locul bine fixat, un rol trebuie să fi avut pentru Blaga și meditația asupra istoriei familiei pe linie maternă. „Strămoșii Mamei, spune Blaga, veniseră în Ardeal din Macedonia, pe la sfîrșitul veacului al XVII-lea, după reprimarea de către turci a unei răscoale, și după arderea acelei Moscopole, cetate balcanică de strălucită faimă..."[39].

Or, rămășițe ale bogomililor, foarte puternici între secolele XII—XIV, se mențin în sudul Dunării pînă în secolul al XVII-lea cînd, în urma persecuțiilor, au loc emigrări masive, în nord, în țările române. N. Cartojan afirmă; „Migrațiunea începe mai temeinic în anul 1688, cînd răscoala satului pavlichian Ciprovăț împotriva turcilor este înăbușită și cînd o bună parte a populației, spre a scăpa de represiunea autorităților, este silită să fugă în Valahia"[40].

Evident, nu poate fi vorba despre credințe precise și transmiterea lor, ci numai de orientarea atenției spre o anumită atmosferă de istorie și erezie întunecată de care în mod obscur Blaga se va fi simțit atras.

În perspectiva timpului ciclic, activarea puterilor demonice se face în epocile de prevestire a sfîrșitului și a unui nou început. Dacă drama Meșterului și a sacrificiului înfăptuit este o paradigmă a umanului (chemat de transcendență și refuzat de ea, dar lăsîndu-și creația ca o mărturie), există însă un timp anume al jertfei, cel în care, după spusele Mirei, „parcă Dumnezeu s-a întors cu spatele către noi și noi stăm în umbra lui". Epoca de *umbră* este a răului ; pentru bogomili, numele însuși al diavolului însemna „umbră"[41] în *Arca lui Noe*, Nefîrtate se numește „umbra lui Dumnezeu". Timpul în care se cere jertfa și biserica nu e primită are și el semnele de magie sumbră ale sfîrșitului, ca și veacul în care trăiește Popa, ca și timpul mitic dinaintea diluviului, din *Arca lui Noe*.

După înfăptuirea sacrificiului, cerul primește ofranda și stihiile reintră în matca lor. Zidarii, lucrînd, pot avea sentimentul iluzioriu că au învins misterul: „Din gura de iad și-nvinsul mister/noaptea și zi creștem spre cer." Creația își susține dreptul suveran — „Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puțin înspăimîntătoare" — cu trimitere la un vers din prima *Elegie duineză* din Rilke : „Căci frumosul nu-i decît / începutul înspăimîntătorului".

Meșterul dramei blagiene își simte destinul între pedeapsă și alegere. Sensul purificării, al trecerii prin cîntec în „frumos", Blaga nu-l acordă cu adevărat creației sale decît în lirica tîrzie.

---

[39] L. Blaga, *Hronic...*, p. 45.
[40] N. Cartojan, *Cărțile populare...*, p. 47.
[41] *Ibidem*, p. 43.

ÉLÉMENTS MYTHIQUES DANS L'OEUVRE DRAMATIQUE DE LUCIAN BLAGA

RÉSUMÉ

Fragment d'une étude plus ample sur le théâtre de Lucian Blaga, offrant quelques possibles points d'appui pour une approche psycho-critique de cette oeuvre, l'article présente, dans une première partie, les vues théoriques de Blaga concernant la religiosité spécifique des Daco-Gètes, pour retrouver, dans une deuxième partie, quelques éléments mythiques que Blaga considère comme appartenant au monde religieux particulier des Daces, relevés par l'analyse de trois ouvrages du théâtre de Blaga : *Zamolxe, Le Troublement des Eaux, Maître Manole.* Ces éléments, dont la re-connaissance théorique, par Blaga, n'annule point leur caractère de figures fantasmatiques, peuvent être groupés autour de quatre vrais „motifs obsessionnels", à savoir : 1) présence d'un „prophète", ainsi que des éléments du discours messianique / apocalyptique ; 2) accomplissement d'un „sacrifice magique" ; 3) drames structurés comme des mystères ; 4) dualisme des puissances, présence du „mauvais démiurge".

O IDEE LITERARĂ : CRITICA TEMATICĂ (I)

DE

ANDREI CORBEA

Se vorbește astăzi despre *critica tematică*, iar termeni precum *temă* și *tematism* sînt invocați cu o familiaritate și siguranță ce ar persupune din partea celor ce-i utilizează accesul nemijocit la conținutul real și nuanțele conceptelor respective. Limbajul obișnuit al metacriticii instaurează însă acea „polisemie uzual — intențional — contextuală", involuntară sau voluntară, urmare, și în cazul de față, a diversității accepțiilor curente, a direcțiilor diferite către care se îndreaptă proiectele intelectuale și programele teoretice ale emițătorilor, ca și a contextului în care aceștia se exprimă.[1]. Nu sîntem scutiți de situația extremă a contradicției și chiar a confuziei sensurilor : e suficient să amintim acum doar faptul că opoziții fundamentale, precum formă / conținut, structură / sens, sincronie / diacronie, subiectiv / obiectiv par să se neutralizeze în imensa capacitate a semnificanților de a înmagazina echivalente semantice contrare sau corespunzătoare acestor opoziții : în general, *temă* este considerată a fi și formula anagramatică a lui Saussure, și tocita accepție didactică a „conținutului" operei literare, și „semnul tip, schema, statutul comportamentului eroilor într-un anumit spațiu"[2] etc. Critica ideii literare de *temă* se justifică așadar precum întregul complex al criticii ideilor literare : „tocmai conceptele cele mai răspîndite se dovedesc cele mai puțin limpezi, tocmai noțiunile de bază sînt și rămîn cele mai convenționale și aproximative", de unde necesitatea unei reacții clarificatoare împotriva „carențelor și fatalităților semantice"[3].

La o următoare întrebare, în legătură cu natura, conținutul și scopurile unei critici *tematice*, o succintă și desigur lacunară trecere în revistă a diferitelor delimitări operate de teoreticieni foarte serioși indică aceeași atmosferă incertă : Barthes, de pildă, o anexează „noii critici", alături de critica *fenomenologică* și cea *structurală*, opunîndu-le pe toate criticii tradiționale de tip Picard[4], în vreme ce Georges Poulet consideră esențială opoziția dintre

---

[1] Adrian Marino, *Critica ideilor literare*, Cluj, 1974, p. 40.

[2] Jean Rousset, într-un interviu acordat lui Ion Pop, în Ion Pop, *Ore franceze*, București, 1979, p. 293.

[3] Marino, *op. cit.*, p. 26, p. 51.

[4] Roland Barthes, *Les deux critiques*, apud Savin Bratu, *De la Sainte Beuve la noua critică*, București, 1974, p. 237.

„subiectivismul", (recurgînd și la probe „obiective") *tematismului* și analiza „realmente obiectivă" la care procedează structuralismul[5]. Pe de altă parte, nu sînt puțini cei care alătură critica *tematică* vastului sector al criticii psihologice, situîndu-i alături pe Ch. Mauron, J.P. Weber, G. Poulet, J.P. Richard, Northrop Frye[6], în vreme ce alții disociază cu grijă între *tematism* și psihocritică[7]; în fine, pentru a reveni la „noua critică", apartenența criticii *tematice* la acest sector e ajuns a fi contestată pe motivul „impresionismului camuflat" pe care l-ar practica reprezentanții acesteia[8]. Neclarităţile persistă și se amplifcă odată cu necesitatea de a preciza raporturile dintre critica *tematică* și *tematologie*: dacă opinia curentă vede în tematologie o ramură a literaturii comparate, ocupată cu clasificarea și sistematizarea unei mărimi evident extrinseci precum *materia* literară, prin critica *tematică* înțelegîndu-se o investigație mizînd, cel puțin la prima vedere, pe elemente „literare" propriu-zise, așadar intrinseci, Genette marchează diferența dintre preocuparea pentru tematica originală individuală, a *tematismului* și *topică*, tezaurul de subiecte și forme ale tradiției [9], pentru ca Starobinski să vorbească doar despre „două sensuri" ale aceleiași critici *tematice*, ca „istorie diacronică a ideilor, temelor și simbolurilor" pe de o parte, și ca „reluare fidelă în interiorul unei unice opere a metodei aplicate istoriei seculare a unei teme"[10]. Un pas mai departe, se pune în mod firesc și problema relevanței criticii *tematice* din punctul de vedere al obiectivelor oricărei critici aflată față în față cu opera literară, a raportului calitativ și (cantitativ) dintre explicație și interpretare și respectiv judecată de valoare.

1. *Ipoteză și concluzie.*

Pornim în încercarea noastră de la considerațiile lui Starobinski în legătură cu drumul criticii de la metodă la teorie, de la „cunoașterea particularului" la înțelegerea de sine: „să se determine pe sine în funcție de scopurile ce-i sînt proprii"[11]. Conceptul de *critică tematică*, ale cărui elemente componente, *critică* și *temă*, constituie idei literare distincte, încorporează în prima instanță un *traiect critic*, care, modelabil într-o matrice stabilă și recurentă, profilează un sistem reflexiv complex — „o contemplație comprehensivă" asupra literaturii —, logic articulat, dat fiind că „orice interpretare participă sau poate fi încadrată unui topos critic, analitic, el însuși produsul unei interpretări tipizate"[12]. De la „cheile de lectură strict personale" ale unui G. Poulet sau J.P. Richard, operațiunea de modelare va reține constantele, le va „purifica" în trepte tot mai înalte de schematizare, pentru a accede în cele din urmă la momentul final, calitativ, al mutației de sens, de la polisemie la monosemie. „Construcția modelului fiind condiționată în mod

---

[5] Georges Poulet, intervenție în cadrul discuțiilor colocviului de la Cérisy, 1966, în *Les chemins actuels de la critique*, Paris, 1968.

[6] Jean Starobinski, *Considérations sur l'état présent de la critique littéraire*, în „Diogene", 74/1971.

[7] Cum rezultă din bibliografia comentată de Dominique Noguez la volumul *Les chemins actuels...*

[8] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, București, 1973, p. 115.

[9] Gerard Genette, *Figuri*, București, 1978, p. 78.

[10] Jean Starobinski, *Les directions nouvelles de la recherche critique*, în „Preuves", 172/1965.

[11] Jean Starobinski, *Relația critică*, București, 1974, p. 27.

[12] Marino, *op. cit.*, p. 252.

fundamental de surprinderea unui sens, al unui principiu de coerență și organizare — sens prin definiție plural — rezultă că pot exista atîtea scheme și interpretări cîte modele pot fi construite. Dar prin hermeneutică și modelare ideea literară se contopește cu însuși sensul logic al propriului său model, prin definiție restrictiv unilateral. Din totalitatea posibilităților latente de interpretare ale unei idei modelul selectează doar o singură ipoteză, doar un singur sens, un principiu logic, unic, sistematic, exclusiv"[13]. Definiția ideii literare, așa cum o enunță Adrian Marino („totalitatea fondului sau conținutului teoretic explicit ori latent al reflexiei teoretice de orice tip despre literatură"[14]) este compatibilă, credem noi, cu fondul oricărui sistem critic, așadar și al *criticii tematice*, cu condiția ca, în afara traseului metodologic, acesta să reprezinte „un vast și integral receptacol al aspectelor vieții intelectuale și afective, reduse la unitate în interiorul unei noțiuni-cadru, capabilă să opereze această asociere sau sinteză"[15].

Problema validității unui concept precum cel de *critică tematică* poate fi examinată, după opinia noastră, doar prin confruntarea întregului șir de elemente constitutive și efectuarea operațiilor preliminare de modelare, utilizînd drept cheie coerența în plan obiectiv a sistemului instituit de ideea literară. Un asemenea studiu va trebui să depășească obișnuitele „istorii ale conceptului", va trebui să recurgă la întregul șir de operații hermeneutice pentru a stabili formula esențială a relaționării sincronic-diacronice, unificînd trăsături la prima vedere disparate, reconstituind prin disociere, asociere, combinare, o viziune globală. Putem anticipa că, în această perspectivă, *critica tematică* nu este scutită de marca acelei pseudo-originalități socotită de Adrian Marino printre trăsăturile de bază ale oricărei idei literare ; „originalitate" echivalează aici cu subiectivitate excesivă, cu exaltarea unicității în raport cu factorii recurenți, constanți, și de aceea pasibili a se constitui în premize teoretice ale conceptului.[16]. Nuanța impresionistă din afirmația lui J.P. Richard cum că în cazul *criticii tematice* „se vine cu mîna goală", că „se încearcă a se lăsa totul să se organizeze de la sine, să ofere din sine însuși limitele propriei coerențe"[17] este contrazisă de un alt critic considerat îndeobște printre *tematiști*, Jean Starobinski, ce se pronunță în mod clar împotriva viziunii reductive a criticii „de tatonare intuitivă, care să se schimbe după împrejurări și să fie orientată în mod exclusiv de divinație". Chiar disparate, embrionare, fragmentate, „principiile regulatoare mai solide" menite să călăuzească critica obligă „să ne potrivim pasul în funcție de pasul precedent și de cel care urmează să vină."[18] Practica *criticii tematice* constituie în fond o variantă a constantei teoretice, „structură cu dublă vocație : schematică, universală și supraistorică și totodată istorică, supusă condiționării și implicit unei evoluții continui, posibilă doar în interiorul unui sistem capabil s-o instituie și s-o disciplineze."[19] Și pentru *critica tematică*

[13] *Ibid.*, p. 253.
[14] *Ibid.*, p. 28.
[15] *Ibid.*, p. 29.
[16] *Ibid.*, p. 100
[17] Jean Pierre Richard, într-un interviu acordat lui Ion Pop, în Pop, *op. cit.*, p. 275.
[18] Starobinski, *op. cit.*, p. 27.
[19] Marino, *op. cit.*, p. 31.

momentul existențial al „nominalizării" și conștientizării s-a produs în urma unui îndelung „proces de saturație istorico-literară" a ideii[20], proces ce nu cunoaște „precursori" și discipoli, influențe, contaminări, imitații și paralelisme în sensul comparatist obișnuit al termenilor. Sub pecetea *circularității* sale funciare, ideea se întoarce în mod necesar la ea însăși, revine la punctul de plecare, înscriindu-se pe o orbită circulară în ascendența progresivă „care preia, la alt nivel, în total sau în parte, printr-o nouă inserție și articulare, rezultatele și concluziile recuperabile ale ultimei faze"[21]; vorbind despre „noua critică", Leo Pollman îi invocă pe formaliștii ruși, pe Walzel, Ingarden, Ernst Cassirer, prevenind însă împotriva impresiei că „știința literaturii" stă sub semnul unei „eterne reîntoarceri" în afara vreunei evoluții[22]. Ideea literară de *critică tematică* nu face excepție de la această regulă.

Întreprinderea noastră nu-și propune așadar o investigație sursologică; urmărim, dincolo de determinări liniare, configurarea filogenetică a unei ontogeneze. Modelul ideal ce a stat la baza acestui studiu îl constituie articolele *Dicționarului de idei literare* al lui Adrian Marino[23]. Ne-am impus însă de la bun început o anumită limitare, parțializare a obiectivelor noastre față de ceea ce ar trebui să însemne o exegeză completă a ideii literare, cu convingerea că schița noastră va avea darul să sugereze complexitatea întregului. Raportările pe care la facem, la Bachelard, „precursor" *en titre* al *criticii tematice*, și la școala hermeneutică diltheyană nu sînt exclusiv preferențiale; ele tind să ilustreze niște repere dominante ale sintezei actuale, să marcheze spirala unor permanențe de gîndire, cu rezerva unor inevitabile și programatice omisiuni recuperabile la o reluare mai aprofundată a problematicii. Mai precizăm că trimiterile la opera lui Mircea Eliade au darul să atragă atenția asupra unei substanțiale contribuții românești la prefigurarea în timp a ideii literare de care ne ocupăm. [24]

2. Obiectul criticii tematice

2. 1. *Constante literare.* Demersul fundamental al gîndirii moderne este considerat de către un discipol al lui Sartre precum Serge Doubrovsky ca fiind „legarea părților de întreg", stabilirea acelei dialectici tot / parte-parte/ tot a hermeneuticii pe care o practică cei doi „întemeietori" ai acesteia, Schleiermacher și Dilthey. Orice critică modernă va recurge, la rîndul ei, la aceeași procedură, propunîndu-și-să pătrundă sensul unitar al operei literare, obiectul său de cercetare, după ce va fi degajat anumite structuri, „o configurație, o articulare internă de așa natură încît părțile nu pot fi înțelese decît prin totalitatea pe care o formează"; este vorba în fond de a descrie o organizare ce corespunde unei „organicități interne a operei", de o *lectură sistematică* „în sensul în care lectură înseamnă totdeauna legătură"[25]. În linii

---

[20] *Ibid.*, p. 37.
[21] *Ibid.*, p. 87.
[22] Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Frankfurt am Main, 1973, p. 254.
[23] Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, I, București, 1973.
[24] Ioan P. Culianu, *Mircea Eliade*, Assisi, 1977; Adrian Marino, *Hermeneutica lui Mircea Eliade*, Cluj-Napoca, 1980.
[25] Serge Doubrovsky, *De ce noua critică?* București, 1977, p. 110; Gilbert Durand își declară adeziunea la „metoda întru totul programatică și relativistă de convergență", deoarece „analogia procedează prin recunoașterea de similitudini între raporturi diferite în ce privește

mari desfăşurarea procesului înregistrează că „după o serie de observaţii empirice,... intuiţii, comparaţii şi anchete sistematice, clasificări şi generalizări istorico-teoretice, se ajunge la ceea ce am numi o reducţie reziduală : identificarea unui element esenţial, stabil, după eliminarea tuturor aspectelor tranzitorii"[26]. Se pot izola asemenea elemente *constante* la diverse nivele, de la cel al operei literare singulare şi al întregii creaţii a unui autor pînă la cel al tradiţiei literare naţionale sau universale.

Tema, obiectul predestinat al *criticii tematice*, constituie o categorie distinctă în rîndul acestor constante, a căror caracteristică comună o reprezintă „substituirea sistematică, metodologică, a determinărilor şi a planului *istoric* prin omologii de ordin structural, tipologic, estetic"[27]. De sfera *tematologiei*, considerată ca „istorie literară beneficiind de un fir conducător[28] şi care, în afara *temelor*, trece în revistă un întreg şir de concepte asimilabile constantei : motive, *topoi*, funcţii, mituri, simboluri etc., *critica tematică* se separă, desigur, la modul exterior, prin aceea că mută cîmpul investigaţiei într-un cadru în primul rînd mai limitat, privind *o* operă sau *un* autor. Genette are dreptate în observaţia cu privire la dificultăţile întîmpinate de orice analiză tematică de „a destinge partea ce revine singularităţii ireductibile a unei individualităţi creatoare şi cea care aparţine gustului, sensibilităţii, ideologiei, convenţiilor şi tradiţiilor unui gen sau forme literare", concluzie valabilă pînă unde este emisă ideea că „tematica personală nu reprezintă decît o alegere efectuată între posibilităţile oferite de topica tradiţională colectivă"[29] ; *critica tematică* este cea care se străduieşte să releve autonomia, dacă nu chiar ruptura, dintre cele două domenii. Pe de altă parte, *temele* încetează să mai depindă de clasificările „conţinutiste" de care abuza vechiul comparatism, criteriile structurante vizînd acum în principal realităţile specifice ale limbajului literar. Identificarea unor astfel de reţele tematice se află inerent în relaţie cu precizarea unei anume funcţionalităţi a acestora în cadrul sistemului critic, cu finalităţile urmărite de *critica tematică*. „Problema nu este atît de a şti dacă există sau nu un sistem de relaţii în cutare obiect al cercetării, de vreme ce el există în mod evident peste tot, ci de a determina importanţa relativă a acestui sistem în raport cu celelalte elemente de comprehensiune"[30]. Coloratura structuralistă ce s-ar putea atribui *tematismului* pierde din intensitate dacă ne gîndim că *tema* nu poate fi separată de un sens, că ea încorporează o anumită simbolistică ; ori prin *simbol* Northrop Frye, de exemplu, înţelege „orice unitate a structurii literare care poate fi izolată spre a fi supusă analizei critice"[31], ceea ce permite ca *simboluri-teme* să poată deveni cuvinte expresii, imagini, orice element capabil „a sugera un anumit lucru". Nu mai puţin importantă este pentru alţi critici valoarea topologică a anumitor structuri, valenţele estetice ale dispunerii lor în textul poetic, înzestrarea lor stilistică, fără să

termenii, în timp ce convergenţa regăseşte constelaţii de imagini, asemănătoare punct cu punct în domenii diferite de gîndire", Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, 1977, p. 51.

[26] Marino, *Critica*, p. 53.
[27] *Ibid.*, p. 56.
[28] Starobinski, *Les directions...*
[29] Genette, *op. cit.*, p. 77.
[30] *Ibid.*, p. 72.
[31] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Bucureşti, 1972, p. 85.

putem însă spune că aceştia practică o *critică tematică*[32]. Etapa „nominalizării" *temelor*, esenţială deoarece doar astfel ,pot fi solidarizate, reduse la unitate şi omologate totalitatea fenomenelor literare şi teoretice pe care definiţia constantei le cuprinde"[33], exploatează la maximum potenţialul semnificativ al acestora, aruncînd implicit o lumină lămuritoare asupra primatului obiectiv al sensului în raport cu eventualele valenţe stilistice.

2.2. *Conţinut şi formă.* Deja teoreticienii începutului de secol, confruntaţi cu *tematologia* pozitivistă în plină înflorire, caută să definească natura acelor unităţi constante, rezultate în urma operaţiilor analitice preliminare. Corespund *tema* (sau motivul) unor mărimi conţinutistice, cum rezultă din demersul pozitivist, sau constituie un element pur formal, cum vor susţine purtătorii de cuvînt ai celei mai violente reacţii anti-pozitiviste, formaliştii ruşi? O simptomatică opţiune de mijloc vădeşte Dilthey, preocupat să identifice „relaţii", „structuri" în textul poetic, „motive" în care vede expresii ale unui liant fundamental între *Gehalt* şi *Gestalt*[34]; de altfel va fi urmat de o serie întreagă de discipoli, dintre care e de ajuns să-i amintim aici pe Walzel, Wölfflin şi Worringer. Din direcţie opusă, o sinteză asemănătoare va promova şcoala psihanalitică a lui Jung în conceptul de *arhetip*, reunind un fenomen psihic cu un limbaj transmutabil în literatură. Este interesantă pentru configurarea *tematismului* contemporan atitudinea în această problemă ce rezultă din scrierile timpurii ale lui Mircea Eliade, reluate mai tîrziu în ideea că mitul-unitate de conţinut există ca naraţiune şi scenariu epic[35].

Critica tematică apelează de la bun început la o asemenea abordare echilibrată, dialectică, a tradiţionalei opoziţii dintre *formă* şi *conţinut*. Pentru a conchide că „forma nu este veşmîntul exterior al fondului, (că) nu e o aparenţă seducătoare în spatele căreia s-ar ascunde o realitate încă mai preţioasă", Starobinski va sublinia mai apăsat latura „structuralistă" a travaliului *tematist*, străduinţa de a evidenţia interdependenţa efectelor şi structurilor, faptul că „nu există detaliu indiferent, parte care să nu contribuie la constituirea sensului". *Tema* poate constitui cea mai adecvată încorporare a „monismului scriiturii" ca alternativă la dualismul tradiţional dintre gîndire şi expresie în condiţiile în care „scrisul" nu mai apare ca „o traducere îndoielnică a experienţei interioare", el fiind „însăşi experienţa"[36]. Este adevărat că din partea structuralismului extrem vor fi exprimate neîntîrziat îndoieli cu privire la „neutralitatea" tiparelor „pline", încărcate de sens, fiind considerate ca suspecte de conţinutism şi de incapacitate de abstractizare formală, condamnate de o critică „narativă", orizontală, niciodată logică. Pe lîngă Frye (ce declară că *mitos*-ul reprezintă „principiul structural de organizare al formei literare"[37]),

[32] Aşa-zisul „tematism stilistic", vezi Bratu, *op. cit.*, p. 241.
[33] Marino, *op. cit.*, p. 53.
[34] Manon Maren-Grisebach, *Methoden der Literaturwissenschaft*, München, 1970, p. 30; ideea apare mai ales la Josef Körner („trăirea, devenită în motiv imagine, se transformă din materie în formă"), în Josef Körner, *Erlebnis-Stoff-Motiv*, în *Vom Geiste neuer Literaturforschung. Festschrift Oskar Walzel*, Potsdam, 1924, p. 83; şi la Willy Krogmann, *Die Stoffgestaltung des Dichters als Resultante seiner Erlebnisse*, în „Archiv für das Studium der neueren Sprachen". 165/1934.
[35] Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, Bucureşti, 1943, p. 210.
[36] Starobinski, *Relaţia*, p. 32.
[37] Frye, *op. cit.*, p. 434.

vizat este J. P. Richard[38], ale cărui raporturi cu structuralismul se vor pe deplin armonioase. „O *temă* își capătă valoarea numai într-o rețea organizată de raporturi, care sînt totodată raportări de limbaj și de experiență", afirmă acesta din urmă, adăugînd că asemenea verificări structurale sînt absolut necesare mai întîi în contextul *metaforic* — totalitatea operei însăși, și abia apoi în contextul ei succesiv sau *metonimic*[39]. Proiect în esență structuralist, aplicat în mod evident de J. P. Richard în *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, a cărui analiză *tematică* „tinde spontan să se împlinească și să se verifice într-o sinteză structurală unde diferitele teme se grupează în rețele, pentru a-și extrage sensul deplin din locul și funcția lor în sistemul operei" [40], dar și într-o „microlectură" precum cea pe marginea romanului *Casse-Pipe* al lui Céline, unde se demonstrează că *motivul* literar deține un dublu relief, semantic și sintetic, că spațiul său de „funcționare" este unul textual, ce îl inserează în „ordinea unei istorii și succesiunea unui discurs" [41]. Înțelegere în loc de explicare, determinism spațial, „de structură", în locul celui temporal, „al genezei", definirea *temei*-unitate în termeni de relații și nu de filiații : toate aceste trăsături structuraliste pe care Genette le atribuie exercițiului critic al lui J. P. Richard țin în fond de o concepție dinamică asupra *formei* ca „reziduu empiric" sau „abstracție semiologică" [42], selecția modelelor schematice efectuîndu-se prin prisma valorii lor simptomatice, calitative. Ne stă la îndemînă să verificăm în multiple texte critice semnate de Richard, Starobinski sau Rousset asemenea premise teoretice; acesta din urmă revine asupra problematicii în discuție în mai multe rînduri, precizînd că „forma nu este un schelet sau o schemă ; ea nu este mai mult o armătură decît un conținut. Ea reprezintă pentru artist în același timp experiența cea mai intimă și instrumentul său unic de cunoaștere și de acțiune" [43]. O dată mai mult *critica tematică* insistă asupra indestructibilei legături între formă și semnificație, asupra dublei naturi a *tematicii* și a *temelor*, relații prin care universul operei își potențează identitatea.

2.3. *Nivelul textual.* A surprinde la nivelul textual al operei o *temă* ține, în fond, de o operație de natură elementară, ce pornește de la simple asociații și analogii evidente ce se pot face între cuvinte, fragmente de text, figuri sau imagini. „Putem porni de la o intuiție care e, de fapt, doar o ipoteză pe baza căreia putem înlănțui indicii unei *teme* ; sau de la o inducție care presupune inventarierea pozitivistă și exhaustivă urmată de statistică și de concluzii trase pe baza frecvenței fenomenelor ; sau, prin reducție, înlocuind concluzia fortuită a inducției prin stabilirea unei *constante* pusă în funcție prin toate variabilele interrelaționate cu întregul operei" [44]. Abstracție făcînd de „conștiința structurantă", de subiectivitatea interpretului, organizarea textuală ce se

---

[38] Todorov, *op. cit.*, p. 119.
[39] Jean Pierre Richard, intervenție în cadrul discuțiilor colocviului de la Cérisy, în *Les chemins...*
[40] Genette, *op. cit.*, p. 73.
[41] Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, 979, p. 239.
[42] Durand, *op. cit.*, p. 76 ; „am pornit de la o concepție care postulează semantismul imaginilor, faptul că ele nu sînt niște semne, ci își conțin întrucîtva materialmente sensul", p. 71
[43] Jean Rousset, *Les réalités formelles de l'oeuvre*, în *Les chemins...*, p. 63 ; vezi și Miche Potet, *Place de la thématologie*, în „Poétique", 35/1978.
[44] Bratu, *op. cit.*, p. 240.

relevă prin intermediul fenomenului (înregistrabil la modul obiectiv) al repetiției unităților de limbaj (direct sau figurat) confirmă primatul „criteriului evidenței" căruia, după Peter Szondi, ar trebui să i se subordoneze cunoașterea filologică. „În evidență, limbajul faptelor nici nu e neglijat, nici nu e greșit înțeles în obiectivarea lui, ci e considerat ca fiind condiționat subiectiv și ca mijlocit subiectiv în cunoaștere, așadar în primul rînd în adevărata lui obiectivitate" [45]. Studiul tradițional al *temelor* și motivelor literare a exploatat pînă la epuizare indicele recurenței unităților de limbaj, cu credința într-o autonomie „materială" a acestora (*Stoff* înseamnă materie), mergînd pînă la a li se atribui calitatea de a transcende granițele textului, să se autoreproducă, să se „repete" în diacronie în virtutea unei energii substanțialiste lor intrinseci.

Se înțelege că, față de viziunile totalizante ale unor întinse serii istorice de opere înregistrînd o *temă* „comună", seriile recurente de la nivelul unei opere sau de la cel al creației unui singur autor își motivează consistența pe planul superior al coerenței și totalității textului .Nu întîmplător ni se pare interesul arătat de Starobinski tehnicii depistării anagramelor pe care o aplică Saussure, constatînd că acesta din urmă, în afară de determinarea regulilor formale de repetiție a cuvintelor-*teme*, nu-și pune nici o întrebare în legătură cu sensul și motivarea fenomenului, problemă pe care o critică *tematică* nu o poate în nici un caz ignora[46]. Polemica dintre *tematismul* „stilistic" și *critica tematică* propriu-zisă a pornit tocmai de la interdicția pe care reprezentanții celui dintîi o puneau în fața „lipsei de modestie" în a avansa ipoteze, fatal subiective, cu privire la o motivație pre-textuală a realităților obiective, inclusiv recurente, detectabile la nivelul textual. Numindu-i pe Barthes, cu al său *Michelet*, pe G. Poulet, pe J. P. Richard, pe J. Starobinski, stilisticianul Gérald Antoine marca diferențele metodei sale în comparație cu critica practicată de cei enumerați prin aceea că analizează cu precădere semnificanții pentru a ajunge apoi la semnificați, față de cealaltă, ce „înțelege să se îndrepte nemijlocit spre analiza semnificațiilor și să refacă în ansamblu drumul pe care l-a urmat artistul" [47].

Oricît de departe ar merge „rătăcirea" subiectului interpret, acoperirea obiectivă rămîne totuși un țel mărturisit al criticului *tematist*: „Plec de la o figură oferită, de la o formă distinsă dinainte, de la un text a cărui semnificație e de la prima vedere destul de puternică pentru a-mi reține atenția și a deveni pretextul unei anchete explicative"[48]. Din acest punct de vedere, Bachelard îi „precede" pe criticii *tematiști* în interesul aproape exclusiv pentru imaginea *literară*, pentru textul poetic; elementul „material" în jurul căruia se construiește întregul edificiu interpretativ nu este considerat ca fiind „valorizant" în afara limbajului ; de altfel, întregul mecanism al imaginației este tratat ca un fapt de limbaj, într-o manieră socotită de unii aproape structuralistă[49].

---

[45] Peter Szondi, *Zur Erkenntnisproblematik in der Literaturwissenschaft*, în „Neue Rundschau", 73/1962 ; reținem și trimiterea lui Habermas la procedura psihanalitică : „Este luat în atenție, la nivelul comportamentului, jocul lingvistic deformat de rigiditate și *condiționare repetitivă*" (subl. n.), în Jürgen Habermas, *Der Universalitätsanspruch der Hermeneutik*, în *Kultur und Kritik*, Frankfurt am Main, 1977, p. 278.

[46] Apud Bratu, *op. cit.*, p. 444.

[47] Gérald Antoine, *Stilistique des formes et stilistique des thèmes*, în *Les chemins...*, p. 159.

[48] Starobinski, *op. cit.*, p. 149.

[49] Jacques Plessen, *Bachelard et le langage*, în colocviul de la Cérisy cu tema *Bachelard*, Paris, 1974, p. 206.

Nu trebuie să mire că Bachelard insistă asupra caracterului „obiectiv" al procedării sale, că este convins de faptul că astfel elaborează preparativele „unei critici literare obiective în cel mai precis sens al termenului", în măsură să demonstreze că metaforele nu reprezintă simple „idealităţi", că există un resort interior limbajului care le coordonează şi le organizează într-o adevărată „sinteză a metaforelor" [50]. Travaliul *criticii tematice* este în acelaşi sens unul textual, recurgînd la nivelul limbajului poetic la operaţii laborioase de selecţie a constantelor, urmate de lungi verificări ale recurenţei, de colecţionare a numeroase probe pentru consolidarea edificiului interpretativ. Recurenţa impune o anume ordine, netezeşte calea către semnificat, dă stabilitate unor realităţi la prima vedere fluctuante, în aşa fel încît „stratul de evidenţe şi de prezenţe literale al operei serveşte unei proiecţii lăuntrice" [51]. Aceeaşi frecvenţă dă măsura importanţei unor *teme*, permite disocierea celor majore de cele minore, accentuează o dată mai mult pe principiul sintactic, conform căruia *tema* înseamnă „un principiu coerent de organizare, ca o schemă sau un obiect fix, în jurul căruia are tendinţa să se constituie şi să se dezvăluie o lume" [52].

2.4. *Nivelul pre-textual.* Întrebarea legitimă ce se conturează în legătură cu această „lume" aflată în spatele textului poetic trimite la îndelungul efort teoretic de a oferi o explicaţie pentru recurenţa microunităţilor sintactic-semantice (convenţional denumite *teme)* de la nivelul respectivului text, efort ce s-a canalizat de timpuriu către cercetarea a ceea ce s-a considerat a fi condiţionarea obiectivă a fenomenului : psihologia creaţiei literare şi a creatorului. Interesul respectiv, de natură pozitivistă, pentru realitatea pre-existentă operei s-a regăsit în marile curente de gîndire de la începutul secolului nostru, în investigarea de către Dilthey şi şcoala sa a *trăirii* (Erlebnis) generatoare de poezie pe de o parte, în psihanaliza freudiană pe de altă parte. Un element de reţinut în contextul care ne interesează este faptul că Dilthey urmăreşte cu consecvenţă o relaţie de *simbolizare* între stările interne ale „sufletului" poetic şi „imaginile externe", relaţie în care vede o marcă a „idealităţii substanţiale a artei". Conceptul de *motiv* cuprinde după el întreaga experienţă anterioară a poetului, „de el sînt legate subiectul, caracterele şi forma poetică", precum şi „forţa creatoare, care determină configuraţia operei" [53]. Sînt înlăturate orice urme ale unui psihologism vulgar, făcîndu-se o distincţie netă între *persona poetică* şi *persona practica*. Josef Körner, ca un credincios discipol al maestrului său, subliniază în spiritul lui Dilthey că „punctul de pornire fundamental al oricărei creaţii este capacitatea de *trăire* a scriitorului", adăugînd însă, ca unul care îl citise şi îl citase pe Freud, că „procesul creator al poetului se aseamănă visului ; ca şi acesta creaţia reprezintă o supapă ce asigură acces către exteriorizare dorinţelor refulate în faţa vieţii petrecută în stare de veghe". Misiunea criticului este clară pentru Körner, el trebuind să procedeze asemenea psihanalistului, să se ocupe cu descoperirea, îndărătul învelişului formal al motivelor, a unui conţinut „material", acele „trăiri cu afectivitate accentuată" fixate în „materie" poetică [54]. De altfel, nu trebuie

[50] Gaston Bachelard, *Psychanalyse du Feu*, Paris, 1972, p. 215 ; vezi şi Michel Mansuy. *Gaston Bachelard et les éléments*, Paris, 1967.
[51] Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene moderne*, Bucureşti, 1975, p. 140.
[52] Jean Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, 1961, p. 24.
[53] Wilhelm Dilthey, *Trăire şi poezie*, Bucureşti, 1977, p. 207.
[54] Joseph Körner, *op. cit.*, p. 86.

Scanned with OKEN Scanner

să neglijăm nici în acest context convergențele reciproce dintre *Geistesgeschichte* și psihanaliză, înrîurirea exercitată de școala diltheyană, psihologizantă pînă la o anumită limită, asupra lui Jung și a elevilor săi[55]; finalitățile psihanalizei utilizată în literatură sînt însă altele, ele vizează într-o manieră mai tehnică, mai aplicată, decît o face în mod ocazional ezoterica și subiectiva (pînă la irațional) *Geistesgeschichte*, definirea *și* prin intermediul literaturii a categoriilor motivante ale simbolurilor, interpretarea și traducerea imaginilor poetice într-un alt limbaj decît logosul poetic. Dezideratul „științificității" și „obiectivismului" îi urmărește pe toți criticii psihanaliști ; de la Maud Bodkin și Ch. Baudoin pînă la Charles Mauron și J. P. Weber ei acționează în numele și în cadrele unui empirism manifestat mai ales în încercarea de a găsi echivalențe cvasiprecise între metafore, *teme* și respectiv obsesii psihice, de a le justifica celor dintîi constanța și recurența prin relaționări determinante cu „categoriile gîndirii", cu „dominantele reflexe", cu structuri mentale de bază etc. Nu există vreo îndoială că psihocritica, și într-o anumită măsură și așa-zisul *tematism existențial* descins din *Lebensphilosophie*, reprezintă variante explicite a ceea ce se numește critică extrinsecă : prin *tema* literară este atinsă „coloratia afectivă a oricărei experiențe umane, la nivelul la care ea pune în joc relațiile fundamentale ale existenței, modul particular în care fiecare om își trăiește raportul cu lumea" [56].

O mențiune separată se cuvine să facem pentru sistemul teoretic dezvoltat de Mircea Eliade, sistem ce acordă nivelului pre-textual, arhetipal (într-un sens aparte în comparație cu cel dat de Jung) un rol determinant în creație. Motivelor literare din creația unor autori le corespund „miturile centrale dintr-o civilizație sau dintr-o epocă de cultură" [57], a căror semnificație îi marchează pe aceștia independent de o voință manifestă ; critica literară nu poate avea altă menire decît descoperirea „mesajului secret în opera marilor scriitori", lectura critică urmează să revele „sensuri inaccesibile cititorului obișnuit", să interpreteze simboluri produse „într-o zonă extrarațională, pe care o putem sau nu numi inconștient" [58]. Adrian Marino precizează, odată cu trecerea în revistă a operei critice a lui Eliade, că există „influențe, afinități și coincidențe precise între concepția critică a lui Mircea Eliade și o serie de direcții contemporane, unele înrudite pînă la identitate", cu atît mai mult cu cît, raportat la perioada interbelică, „apelul la discipline antropologice și psihologice este aproape cu totul neobișnuit în critica românească a epocii" [59]. Un termen de comparație este Jung, un altul Bachelard.

Nu pot fi contestate numeroasele puncte de întîlnire dintre psihanaliză și viziunea bachelardiană asupra nivelului pre-textual al operei literare ; este vorba, printre altele, de ideea (lui Jung) despre inconștientul colectiv și arhetipul văzut ca rezumînd „experiența ancestrală a omului în fața unei situații tipice", opera literară tratată ca un echivalent al psihicului omenesc. Dar obiectivele sînt în mod clar altele" [60]. Bachelard nu studiază o psihologie, ci doar expresia

---

[55] Jost Hermand, *Synthetisches Interpretieren*, München, 1968, p. 35, p. 92.
[56] Doubrovsky, *op. cit.*, p. 145.
[57] Eliade, *op. cit.*, p. 26.
[58] *Ibid.*, p. 17.
[59] Marino, *Hermeneutica*, p. 443 ; vezi și Gilbert Durand, *Eliade ou l'anthropologie profonde*, în *L'Herne, Mircea Eliade*, 1978, p. 92.
[60] Pierre Quillet, *Bachelard*, Paris, 1964, p. 91.

ei literară, o „imaginație", ce pentru Freud și Jung, ca și pentru discipolii lor, n-a constituit un țel, ci doar un mijloc. În schimb, Bachelard „dorește să observe imaginația pentru ea însăși, ca reprezentînd o forță autonomă în măsura în care multiplică imaginile la modul gratuit, ca plăcere" [61]. În faza sa „fenomenologică" filozoful se va lepăda public de orice reziduu psihologist, propunîndu-și să studieze imaginea doar „în sine"; același Bachelard, care în *Psychanalyse du feu* mai atribuia seducția „misterioasă" a creatorilor pentru anumite *teme* unui „complex psihologic", adăugînd că „nici o poetică nu-și va putea revendica vreodată unitatea decît dintr-un complex" și insistînd asupra legăturilor dintre creație și inconștient [62], își mărturisește acum neîncrederea într-o echivalență pretins obiectivă, în validitatea substituirii inconștientului ca „origine" a creației: reverie materială primitivă, aflată la baza „legii celor patru elemente", este încredințată spre studiu nu psihanalizei, ci unei „psihologii a emoțiilor estetice", menită să studieze zona ce „precede contemplația" [63]. Pornind de la un termen freudian, repus în circulație de Bachelard însuși, Gabriel Germaine îi redefinește acestuia demersul vis-à-vis de literatură în cadrul unei „metapsihologii" considerate a fi „o psihologie ce integrează metafizica", certitudine că imaginația este o forță fundamentală a activității psihice, dar totodată certitudine că această imaginație, manifestală prin reverie, este funciarmente autonomă [64].

Gerard Genette nu este singurul pentru care există o relație directă între concepția și metoda bachelardiană și practica *tematistă* a criticii lui J. P. Richard, al cărei principiu se formulează în „a căuta sensul și coerența unei opere la nivelul senzațiilor, al reveriilor substanțiale, al preferințelor mărturisite sau nemărturisite pentru anumite elemente, anumite materii, anumite stări ale lumii exterioare, la nivelul acelei regiuni a conștiinței, profundă, dar deschisă lucrurilor, pe care Bachelard a numit-o imaginație materială". Această metodă de lectură ar fi, după Genette, o psihanaliză „în felul său". Nuanța contează, căci în cartea despre Mallarmé pe care o analizează Genette, J. P. Richard nu procedează decît în același sens pe care îl stabilise postulatul bachelardian, conform căruia „fundamentalul și deci autenticul coincide cu experiența sensibilă"; nu există vreun indiciu că intenția criticului ar fi să suprapună sensul manifest peste unul presupus latent și nici că, prin operația de *tematizare* și structurare sînt vizate schemele și operațiile originare ale intelectului [65]. În ***Proust et le monde sensibie*** intenția structurantă, descriptivă, și reconstructivă, mai puțin explicativă, a *tematizării* se revelă și mai explicit, pornind chiar de la ipoteza „psihologizantă" că „orice studiu tematic se hrănește din utopia unui sens inițial integru, ramificat la nesfîrșit". Fondul procedării criticului *tematist* pornește de la „atenția acordată implicitului, obsesiei, iterativului involuntar" pentru a reuși izolarea acelor „mari categorii, puțin conștiente, ale unui peisaj personal" [66]. Viața psihică rămîne doar conturată de

---

[61] Mansuy, *op. cit.*, p. 110.
[62] Bachelard, *op. cit.*, p. 44.
[63] Gaston Bachelard, *L'eau et le rêve*, Paris, 1974, și *Poétique de l'éspace*, Paris, 1978.
[64] Gabriel Germaine, *L'imagination poétique et la notion de métapsychologie*, în *Bachelard*, p. 175; termenul apare și la Raymond, vezi Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, București, 1970, p. 96.
[65] Genette, *op. cit.*, p. 43.
[66] Jean Pierre Richard, *Proust et le monde sensibile*, Paris, 1974, p. 220.

Scanned with OKEN Scanner

senzaţiile grupate tematic, tratate ca „zone de coagulare a imaginilor din operă, ce traduc o anumită atitudine existenţială“ [67], o configuraţie a „profunzimilor“ creaţiei, a *eului profund* al creatorului[68]. *Criticii tematice* pare să-i reuşească ceea ce nu i-a reuşit psihanalizei, căci, subliniază Starobinski, „în faţa operei, psihanaliza se declară incompetentă să definească esenţa artei“. Lipsesc intenţia conversiunii obscurului în realitate, a controlului biografic strict, cu preferinţe simbolizante precise. Enumerînd lipsurile psihanalizei, se precizează cu atît mai mult în disocierile operate de Starobinski ţelurile *criticii tematice*: „ea (psihanaliza) crede că a explicat opera în momentul în care n-a făcut decît să scoată în evidenţă una sau alta din condiţiile necesare ale acesteia. O astfel de metodă se limitează să caute cauza instrumentală şi materială şi neglijează cauza finală a operei, adică proiectul său. Prin aceasta ne depărtăm de operă pentru a ne înfunda într-o lume secundară. Recompunem în mod ipotetic experienţa prealabilă a autorului şi riscăm să uităm că opera e ea însăşi experienţă, că de multe ori ea e singura experienţă trăită asupra căreia avem priză. Evident, e bine să cunoaştem istoria interioară care precede opera în cazul că vrem să descifrăm intenţiile acesteia din urmă. Dar marile opere literare îşi manifestă atît de viguros scopurile, axul lor intenţional, încît e de ajuns să le citim acordînd atenţie semnificaţiilor de care sînt suprasaturate. Sensul lor le precede, pentru că se află în întregime în ele“ [69].

(va urma)

EIN LITERARISCHER BEGRIFF: THEMATISMUS

ZUSAMMENFASSUNG

Als methodische Voraussetzung dieses Aufsatzes gilt die theoretische Abhandlung der literarischen Begriffe, die von Adrian Marino in seinem Buch *Kritik der literarischen Begriffe* unternommen wurde. Die Validität des Begriffes wird von mehreren Standpunkten untersucht; als Hauptquellen werden die Werke von Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean-Pierre Richard, Jean Starobinski und (gelegentlich) Mircea Eliade verwendet. Der sogenannte *Thematismus* (vom französischen *thématisme*) soll nicht mit der Thematologie — oder Stoff — und Motivgeschichte — verwechselt werden, die ein Bestandteil der vergleichenden Literaturwissenschaft ist. Die spezifischen Charakteristika von Thematismus erscheinen am deutlichsten, wenn man zwischen Objekt und Subjekt dieser Art Kritik unterscheidet. Die Verhältnisse zwischen den literarischen Gegebenheiten und der Subjektivität des Kritikers (Intuition, Geschmack usw.) spielen eine entscheidende Rolle in dem jeweiligen hermeneutischen Verfahren wie auch bei der kritischen Wertung eines literarischen Textes.

[67] Munteanu, *op. cit.*, p. 325.

[68] Împotriva metodei biografice a lui Sainte-Beuve, preferînd să nu treacă de suprafaţa existenţei „practice“ a scriitorului, Proust va inaugura interesul unei întregi şcoli critice (Du Bos, Blin, Rivière, Fernandez, Raymond s.a.) pentru *eul profund* al creatorului, „pe care nu-l regăsim decît făcînd abstracţie de ceilalţi şi de eul care-i cunoaşte pe ceilalţi..., singurul real“, în Marcel Proust, *Contra lui Sainte-Beuve*, Bucureşti, 1976, p. 83.

[69] Starobinski, *op. cit.*, p. 244.

CONSIDERAȚII ASUPRA BALADEI POPULARE DIN MOLDOVA

DE

LUCIA BERDAN

Cercetarea asupra baladei populare în Moldova s-a constituit pe baza *Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei* (A. F. M. B.) din dorința de a pune în circulație un bogat material de variante moldovene la temele clasice de baladă. Lucrarea, în ansamblul ei, urmărește să contureze situația speciei în circulația sa în Moldova de la cele mai vechi atestări pînă la stadiul actual. Utilitatea unui asemenea studiu confirmă o mai veche aserțiune a lui D. Caracostea: „Pentru cine vrea să descifreze ființa noastră din expresia românească, după limbă privită ca valoare, a doua mare întrebare este aceea cu privire la esența plăsmuirilor poporane. Firește ne interesează îndeosebi cele versificate; iar dintre acestea pe primul plan stă cîntecul nostru bătrînesc. Adîncirea acestei părți a expresiei românești cere o concepție asupra cîntecului poporan" [1]. D. Caracostea recomanda : „... trebuie să devie și un folclorist în stare să-și cucerească singur adevărul" [2].

În acest scop, ne-am propus în primul rînd să cunoaștem și să folosim în lucrarea despre balada populară în Moldova cît mai mult material cules pe teren, sau aflat în arhive, colecții și publicații, pentru a scoate în evidență unitatea de teme și motive în cuprinsul speciei în cadrul folclorului românesc în general. Raportînd apoi aceste variante la versiunea clasică, am urmărit să detașăm prin ce elemente se diferențiază, particularizînd astfel aria de circulație avută în vedere. Întrucît despre balada populară există foarte multe studii și contribuții, cercetarea noastră, asimilînd rezultatele înaintașilor, a trebuit să-și fixeze un punct de plecare adecvat materialului. După un prim capitol destinat istoricului cercetării baladei, cu deosebire a celei din Moldova, capitolele următoare se ocupă de problemele pe care le pune tipologia baladei populare, de analiza variantelor tipologice cu circulație în Moldova în contextul tipurilor stabilite pentru balada populară românească. Din aprofundarea acestui bogat și interesant material au rezultat apoi și cîteva considerații cu caracter general privind modul specific de existență al baladei populare în Moldova. Pentru a încadra baladele populare din această zonă a țării în tipologia baladei populare românești și pentru a întreprinde o comparație în planul subiectului a baladelor

---

[1] D. Caracostea, *Poezia tradițională română*, II, București, EPL, 1969, p. 61.

[2] *Op. cit.*, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

din repertoriul zonal este necesar să se determine elementele constitutive (momentele narative) ale variantelor fiecărui tip, tinzînd spre o descriere a baladei după părțile sale componente. „Temelia oricărei adînciri este exacta descriere menită să scoată la iveală esențialul" [3] scria D. Caracostea. Sistematizarea marelui număr de balade populare din Moldova, aflate în colecții, monografii de sate moldovene, periodice și în arhivele de folclor din Iași, Cluj-Napoca și București, cu intenția de a cuprinde pe cît se poate, exhaustiv, ceea ce urma a fi studiat, a impus ordonarea pe tipuri. A reieșit astfel dintr-un *Indice tipologic al baladei populare din Moldova*, elaborat de noi pe baza tipologiei baladei populare românești alcătuită de Al. I. Amzulescu[4], o viziune de ansamblu, dar și detaliată în același timp a fiecărui tip și subtip de baladă populară în circulația lor în Moldova. În afara colecțiilor clasice, care cuprind și material moldovenesc, folclorul din Moldova a fost cercetat sporadic, cu excepția Bucovinei și Vrancei. Or, o condiție de bază a unei cercetări în domeniul literaturii populare este să țină seama de realitatea folclorică. Avînd de studiat un anume tip de baladă care constituie un subiect tematic independent, cercetătorul va fi nevoit să ia în considerație faptul că în practică tipul se ramifică într-un număr nesfîrșit de variante. În folcloristica românească, B. P. Hasdeu este acela care a impus ca metodă exigența cercetării tuturor variantelor de pe întreaga arie de răspîndire a unui tip, pentru ca abia din studiul acestora să se poată deduce geneza și difuzarea tipului de cercetat[5]. Se poate observa cum, îmbogățind cercetarea cu materialul de teren adus la zi, apar balade cu circulație locală, dintre care unele nu pot fi tipologizate în contextul tipurilor stabilite. Sînt cunoscute pînă în prezent în Moldova peste 145 de tipuri din totalul de 384 cîte cuprinde repertoriul speciei, la care adăugăm 40 netipologizate.

Categoria *cîntecului epic eroic*, cea mai cuprinzătoare în cadrul tipologiei baladei populare românești, este reprezentată în Moldova prin tipurile cu cele mai numeroase atestări : 6 (7) *Șarpele*, 27 (37) *Novac. Gruia captiv în Țarigrad*. 28 (38) *Novac. Anița (Lidva, Libra) crîșmărița*, 29 (39 ; 42) *Novac. Însurătoarea lui Ioviță (Gruiță)*, 30 (40) *Novac. Gruia la arat*, 33 (44) *Novac. Turcul și Novăcești*, 41 (51) *Tănislav*, 42 (52) *Badiu cîrciumarul*, 47 (54) *Ilincuța Șandrului*, 85 (88) *Corbea*, 86 (89) *Toma Alimoș*, 87(90) *Mihu Copilul*, 88 (91) *Miu haiducul*, 94 (95) *Bogatul și săracul*, 95 (96) *Țăranul și ciocoiul*, 96 (97)*Iancu Jianu*, 98 (99) *Gheorghelaș*, 101 (161)*Cîntecul lui Radu*, 107 *Bahnă*, 108 (107) *Ion Pietrariu*, 109 (108) *Dragoș*, 111 (156) *Pantelimon*, 170 (171) *Codreanul și mocanul*, 193 (199) *Costea și Fulga*, 195 (201) *Șalga*, 201 (229) *Constantin Brîncoveanu*.

Dintre străvechile teme mitologice care se includ în balada eroică, tipul 6 (7) *Șarpele* a fost atestat în județele Iași, Botoșani și Vrancea. Variantele din județul Iași, cele mai numeroase, sînt fragmentare și puternic liricizate, rezultat al ștergerii din memoria cîntăreților a textului epic, inițial mai dezvoltat. Aceasta și ca rezultat al faptului că asemenea cîntece nu se mai cer, nu mai

[3] Dumitru Caracostea, Ovidiu Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, București, „Minerva", 1971, p. 33.

[4] Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, E.P.L., 1964 ; *Cîntecul epic eroic*, București, Editura Academiei R.S. România, 1981 ; *Balada familială*, București, Editura Academiei R.S. România, 1983.

[5] Ovidiu Bîrlea, *Metoda de cercetare a folclorului*, București, E.P.L., 1969, p. 131.

sînt cîntate spre ascultare. Variantele din județul Vrancea, spuse de informatori care le-au auzit de la lăutari, mențin cu predilecție firul epic al narațiunii. În județul Botoșani variantele acestui tip de baladă se recită ca plugușoare. Fondul tematic de bază al eposului eroic românesc, deci și al celui din Moldova, îl formează cîntecele despre luptele cu turcii și tătarii, *ciclul cotropitorilor*, din care reprezentativă este epopeea Novăceștilor. Este singura baladă de la noi care are o desfășurare ciclică avînd ca protagoniști pe Novac, Balaban, Gruia, Ioviță, din neamul Novăceștilor. În Moldova sînt atestate în colecții, publicații și se mențin în circulație 5 din cele 10 tipuri incluse în „Colecția națională de folclor", în speță tipurile de baladă clasică ale acestui ciclu care face corp comun cu întreaga baladă populară românească. Un motiv foarte răspîndit al ciclului Novăceștilor în Moldova se referă la plecarea lui Gruia la Țarigrad. Dintre variantele moldovenești care se cîntă, cea de la Obilești, azi satul Bordeasca Veche, comuna Tătăranu, județul Vrancea *(Anchetă directă. Chestionar)* este suficient de închegată sub raport tematic. Varianta debutează abrupt, fără o determinare spațial temporală a acțiunii, aducînd în prim plan personajele care definesc opoziția fundamentală. Pentru eficiența comunicării, balada dezvăluie o structură concisă. Varianta culeasă de la Sabasa, comuna Borca, județul Neamț (Mg. 134, I, 11) a tipului 28 (38) *Novac. Anița (Lidva. Libra) crișmărița* începe ca un cîntec de pahar, după care se intră în narațiunea propriu-zisă, enunțîndu-se conflictul. Dar rezolvarea situației epice nu mai constituie o preocupare a cîntăreței care din dorința de a scurta expunerea elimină unele etape ale acțiunii și implicit motivația necesară evoluției finale a conflictului. Tipul 29 (39 ; 42) *Novac. Însurătoarea lui Ioviță (Gruiță)*, Tip I *Fata Cadiului* aduce în discuție 5 variante urătură și una de baladă. Varianta de baladă a fost consemnată la Obilești (azi satul Bordeasca Veche, comuna Tătăranu, județul Vrancea), în 1914. Motivul tematic principal, însurătoarea lui Ioviță cu fata Cadiului „din tîrgul Odriului", este amplu dezvoltat în 175 de versuri. În discuția variantelor moldovenești ale baladelor despre Novăcești nu am luat în considerație prelucrările lui P. Dulfu[6], care au circulat, se pare, foarte intens, fiind reproduse în manualele școlare de unde au fost preluate ca atare de informatori.

Tipul 41 (51) *Tănislav* cunoaște trei atestări pentru Moldova, ca variante inedite toate trei recitate, dintre care două cu funcție de urătură de Anul Nou (din județul Botoșani). Varianta baladă recitată, înregistrată la Preutești, județul Suceava (Mg. 34, II, 15) dezvoltă în 108 versuri tema acestei balade antiotomane, din ciclul dunărean, al cărei protagonist se numește Vîlcan (sau Vulcan în alte variante moldovene cunoscute din colecții). Variantele baladă urătură introduc cîteva schimbări în planul acțiunii : cele trei fete moldovence refuză să destăinuie turcilor ascunzătoarea voinicului ; apare ca personaj secundar mama eroului pentru necesitatea travestirii lui Vîlcan (Mg. 170, I, 12 ; Mg. 305, I, 15).

Tipul 42 (52) *Badiu cîrciumarul*, aparținînd ciclului dunărean antiotoman, are numeroase atestări pentru județele Suceava, Iași, Vaslui, Bacău, Vrancea, Galați, Neamț. Varianta culeasă de la Cuejdiu, comuna Gîrcina, județul Neamț (Mg. 199, I, 13) intitulată *Baidu*, după numele eroului, are o

[6] P. Dulfu, *Gruie-al lui Novac (1913)*, în *Scrieri*, București, „Minerva", 1971, p. 97—268.

structură concisă eliminînd mai multe episoade din desfășurarea acțiunii în forma ei clasică.

Din ciclul de balade vitejești antiotomane, un tip bine reprezentat este 47 (54) *Ilincuța Șandrului* care, cu excepția județelor Neamț și Vrancea, acoperă tot teritoriul Moldovei. Deși inclus în categoria de balade vitejești, tipul în discuție are o structură de baladă nuvelistică, cel puțin în variantele baladă care circulă în Moldova. Ca urătură de Anul Nou se întîlnește în județul Botoșani Aceste abateri de la funcția obișnuită sînt tardive, consideră A. Fochi. Ele apar cu consecvență în județul Botoșani și în cazul altor tipuri de balade. O situație particulară, cum ar fi pătrunderea sporadică a acestui tip de baladă în cadrul speciei *jocuri de copii*, apare în variantele provenind din județele Neamț, Bacău, Galați și Iași. Prezența baladei și în alte specii este încă o dovadă a vechimii ei și a posibilităților multiple de readaptare la noi funcționalități.

Baladele clasice ale subdiviziunii *Haiducii* sînt de fapt cele care corespund în mai multe clasificări termenului *voinicesc*, anterioare baladei antiotomane care se dezvoltă în secolul al XVI-lea, urmată cronologic de balada haiducească (secolele XVIII—XIX) : *Corbea, Toma Alimoș, Mihu Copilul.* Motivul luptei antifeudale este tema centrală a cîntecului lui Corbea care a cunoscut o largă răspîndire în spațiul dacoromân. Cele mai multe și mai realizate variante au circulat în Muntenia, Dobrogea, Țara Vrancei și în județul Galați. În Moldova se pare că circulația baladei nu a fost atît de intensă ca în regiunile din sudul țării, ceea ce a dus la localizarea motivului în cîmpia Dunării, către care conduc numeroase precizări de detaliu. Creații populare cu subiecte similare avînd la bază conflictul dintre voinicul întemnițat pe nedrept și domnitorul feudal mai apar în eposul slavilor de sud și în bîlinele ruse. Balada lui *Toma Alimoș* aparținînd eposului medieval, răspîndită îndeosebi în sudul țării (Muntenia, Oltenia și Banat) este cunoscută și la românii din sudul Dunării. Cele mai izbutite variante provin din Moldova și din Muntenia și sînt incluse în colecțiile de poezii populare ale lui V. Alecsandri și G. Dem. Teodorescu. În faza actuală, în Moldova, se întîlnesc variante ale acestei balade atestate cu funcția de urătură de Anul Nou, în cazul unora dintre acestea informatorii mărturisind originea lor livrescă. Balada lui *Mihu Copilul*, pusă în circulație printre primii de V. Alecsandri prin colecția sa, dezvoltă tema luptei dintre doi voinici, Mihu Copilul (Cobiul, Zglobiu) și Ianoș Ungurul. În balada lui *Miu Haiducu*, creată probabil în perioada tîrzie a feudalismului. conflictul nu mai este de ordin etic, precum în balada lui *Mihu Copilul*, ci social, caracteristic baladei haiducești. Întîlnirea dintre domn și haiduc marchează punctul culminant al acțiunii care evidențiază istețimea și curajul haiducului. Uneori, conflictul devine din social, etic : sora haiducului ezită între datoria ei de soră și datoria față de domnul pe care îl iubește. În finalul unor asemenea variante, de obicei conflictul se rezolvă prin nunta domnitorului cu sora voinicului. Și mai pregnant apare conflictul social în balada *Bogatul și săracul*, declanșat de înfruntarea reprezentanților celor două clase sociale : bogatul și săracul, care în baladă nu au nume, ei fiind personaje tipice. Figura haiducului Iancu Jianu a pătruns adînc în conștiința maselor populare, dovadă numeroasele cîntece lirice de haiducie, dar și cîteva atestări de cîntece epice populare pentru Moldova, în care se descriu episoade din acțiunile haiducului

pentru pedepsirea celor bogaţi şi ajutorarea celor aflaţi în nevoie, ca în variantele de la Zănești, Neamţ, (Mg. 67, II, 28) şi Perieni, Vaslui (Mg. 213, I, 22).

Deosebit de răspîndit în Moldova este *Cîntecul lui Radu*, în variante care îmbogăţesc schema tipului prezentat de Al. I. Amzulescu în *Catalogul subiectelor narative şi al variantelor*. Punctul culminant, ca în majoritatea variantelor din această categorie, este marcat de înfruntarea dintre haiduc şi poteră.

Tematic, baladele din categoria II *Vitejeşti* au un caracter local bine definit, ceea ce explică faptul că unele au atestări în *Catalogul subiectelor narative şi al variantelor* numai pentru Moldova : 56 (71) *Gheorghiţă Zătrear.u*, 57 (72) *A lui Şoimănel*, 80 (133) *Velea Viteazul*, 81 (65) *A Gruiului*, în timp ce altele nu sînt încă tipologizate : *Cîntecul lui Ştefan Vodă*, *Cîntecul Plevnei*, *Voinicul şi murgul*, *Colo-n vale-ntre izvoară*, la subdiviziunea 1. *Ciclul cotropitorilor (turci-tătari)*, iar la subdiviziunea 2. *Haiducii*, cu atestări numai pentru Moldova : 92 (105), Tip I *Petre Busuioc*, 109 (108) *Dragoş*, 114 (137) *Vasile cel Mare*, 142 (128) *Nedea voinicul*, 143 (129) *Coste*, 146 (32) *Lupul*, 147 (134) *Stanciu*, 148 (135) *Răscolman*, 149 (136) *Bugean*, 150 (140) *Frundzî verdi di-o răciti* 151 (142) *A lui Mnihăiţă*, 152 (143) *A lui Costin*, 153 (144) *Călinaş şi Arşinel*, 154 (145) *A Voicului*, 155 *Gheorghilaş*, 156 (152) *Floria*, 157 (150) *Voicu*, 158 (154) *La curţile Vîlcului*, 159 (155) *Mihai*, 160 *Ion a Solcanului* şi netipologizate : *Mocanu*, *Ionică Haiducu*, *Şuhan*, *Ion Pipa*, *Mănăilă*, *Groza*, *Baltă*, *Balan*, *Chirilă*. Variantele netipologizate vor forma obiectul unei cercetări aparte pe măsura îmbogăţirii lor cu noi atestări.

Din subdiviziunea 3. *Hoţomanii* a baladei vitejeşti, cel mai răspîndit tip de cîntec epic eroic în Moldova este 170 (171) *Codreanul şi mocanul*. Conflictul epic se conturează prin opoziţia personajelor : Codreanul-mocanul. În varianta de la Valea Seacă, judeţul Iaşi (Mg. 176, I, 3) intervine în desfăşurarea epică un şablon preluat din balada voinicească, eroul cere să i se dezlege mîna dreaptă să se roage, stratagemă prin care reuşeşte să scape şi se reîntoarce în codru. Şi la această categorie sînt două atestări de tipuri numai din variantele culese în Moldova : 187 (186) *Gheorghe Cosma şi Maftei* şi 188 (187) *Pîrlici*. În totalitate cîntecul epic eroic în Moldova cunoaşte, pînă în prezent, 67 de tipuri menţionate în *Catalogul subiectelor narative şi al variantelor* din totalul de 211, la care se adaugă, cum am menţionat, cele care nu sînt tipologizate.

Balada *familială*, cea de a doua mare secţiune, după noua organizare tipologică prezentată de Al. I. Amzulescu, cuprinde un număr de 173 de tipuri de balade populare româneşti, între care se înscriu unele dintre cele mai de seamă creaţii ale speciei. În Moldova, ca şi în Transilvania, balada familială întrece în frecvenţă creaţiile aparţinînd eposului eroic. Atît tematic cît şi stilistic, domeniul distinct al baladei familiale (numită şi *nuvelistică* în studiile de specialitate) nu poate fi discutat fără a face referiri la cîntecul epic eroic de unde preia teme modelate în spiritul unei anumite funcţionalităţi (a se vedea tipul *Ilincuţa Şandrului* ş.a.) şi la cîntecul propriu-zis de care se apropie prin structura compoziţională. În ce priveşte originea şi vechimea repertoriului nuvelistic, constatarea largei răspîndiri europene a unor motive ca „arborii îmbrăţişaţi", „întoarcerea soţului" ş.a. sînt argumente pentru a demonstra vechimea multor teme nuvelistice. Dintre acestea, mai frecvente în Moldova sînt tipurile 1 (1) *Soarele şi luna*, Tip I şi Tip II, 6 (26) *Voica*, 7(27) *Vîlcu şi Ciuma*. Textele clasice ale tipului 1, subtip 1, le întîlnim ca urături de Anul Nou în judeţele Neamţ şi Bacău. Reprezentativă pentru acest

tip de baladă este varianta de la Ţibucani, Neamţ (Mg. 226, I, 19) mai bine închegată artistic. Concomitent cu balada circulă şi legenda despre soare şi lună, în judeţele Suceava şi Iaşi. Subtipul 2 al baladei, *Fratele şi sora*, frecvent în Moldova de nord, ca şi în Transilvania, atestă o schimbare a funcţionalităţii fantasticului, de la funcţia explicativă (subtip 1) la cea etico-estetică (subtip 2). Varianta culeasă de la Botoşana, judeţul Suceava (Mg. 75, II, 21) relevă asemănarea de subiect cu variantele transilvănene. Tipul 6 (26) *Voica* dezvoltă un subiect de circulaţie internaţională, fiind înrudit îndeaproape cu cel al „logodnicului strigoi". Unele dintre variantele baladei culese din Moldova se intitulează *Blestem de mamă*. Naraţiunea se menţine la limitele dintre ficţiune şi realitate. În circulaţia ei în Moldova şi balada *Voica* se intercalează ca moment de excepţie în firul epic al unei oraţii agrare obişnuite în variantele culese din judeţul Botoşani.

O problemă ce nu poate fi ignorată în analiza unor asemenea variante este apropierea de varianta *Blăstăm de mamă*, publicată de G. Coşbuc[7] şi pe care A. Fochi o apreciază că „...poate fi considerată drept o variantă posibilă şi ştiinţific utilizată în folcloristică a versiunii naţionale"[8]. Tipul 7 (27) *Vîlcu şi ciuma* circulă cu predilecţie în Moldova. Textul se mai întîlneşte în Transilvania, în zona învecinată cu Moldova, a Năsăudului. În culegerile mai noi, balada apare cu totul sporadic, ceea ce denotă dispariţia ei treptată din repertoriul activ al cîntăreţilor.

Tematica haiducească nu este semnificativă în cadrul baladei familiale. Revin Moldovei tipurile 22 (106) *Bujor*, 28 (138) *A lui Rădişor*, 29 (139) *Buflia*, 30 (141) *A lui Nistorel*, 31 (146) *A lui Ilie şi Bargan*, 32 (147) *Frundzî verdi păltinel*, 233 (148) *A lui Naftal*, 34 (149) *Necşan*, 35 (150) *A lui Hatmană*, 36 (151) *A lui Băltişăl*, 37 *Bustui*, 38 *Petreanu*, 50 (185) *Manea*, 51 (188) *Terente*.

Între baladele păstoreşti primatul îl deţine, desigur, *Mioriţa*, considerată de cei mai mulţi specialişti o creaţie pe teren moldovenesc. Faptul că Ion Diaconu a cules numai în judeţul Vrancea 91 de variante mioritice este o dovadă a marelui „prestigiu" al baladei în Moldova[9]. În trecut aria ei de răspîndire era mult mai vastă. În faza actuală balada a mai putut fi culeasă din judeţele Galaţi, Iaşi, Suceava, Bacău, Botoşani, Vrancea, Neamţ, unele variante fiind apropiate ca text de varianta Alecsandri. Cu mai mare frecvenţă se întîlneşte în Moldova un subtip al *Mioriţei*, intitulat *Ciobănaş de la miori*, un cîntec epico-liric în care substanţa epică este dată de întrebare, iar răspunsul are prin excelenţă caracter liric. Cîntecului îi este asociat adesea un motiv din cîntecul liric de război, „Măi soldati vînător" (sau „măi soldat din roşiori"), iar unii informatori îl numesc *Cîntecul roşiorului din munţii Balcani*. Tipul 54 (207) *Ciobanul care şi-a pierdut oile* circulă atît vocal, cît şi instrumental, fără text.

Grupajul de balade aparţinînd categoriei *Despre curtea feudală* nu are prea multe atestări pentru Moldova. Semnalăm doar frecvenţa deosebită a

---

[7] G. Coşbuc, *Blăstăm de mamă. Legendă poporală din giurul Năsăudului*, ediţia a 2-a Sibiu, 1885, Biblioteca poporală a „Tribunei" nr. 13.

[8] A. Fochi, *George Coşbuc, şi creaţia populară*. Bucureşti, „Minerva", 1971, p. 200.

[9] Mircea Eliade, *Mioara năzdrăvană*, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1980, p. 223–250

tipurilor 71 (211) *Dobrișan* și 201 (229) *Constantin Brîncoveanu*, ca urătură de Anul Nou în județele Botoșani, Iași, Bacău.

Categoria de maximă frecvență în Moldova este cea în care preponderent este cadrul familial al subiectelor dispuse în subdiviziunile : *Îndrăgostiții, Soții, Părinți și copii, Frații*. Acestea sînt, de fapt, așa numitele balade *nuvelistice* în care predomină atmosfera deseori tragică, sensul moralizator, tendința continuă de liricizare a temelor epice, concentrarea textelor. Mai ales frecvența contaminărilor apropie acest gen de balade de cîntecul propriu-zis. Se disting aici, atît sub raportul realizării artistice, cît și al circulației folclorice în Moldova, tipurile : 91 (235) *Brumărelul*, 96 (246, 236, 251, 26, 77) *Metamorfoze. Tip I. Logodnicii nefericiți*, 94 (241) *Vălean*, 95 (242, 258, 29, 243) *Proba iubirii. Tip I Milea*, 99 (245) *Blestemul mîndrei. Tip I*, 102 (249, 250, 254) *Leacul dragostei. Tip I*, 130 (287) *Nevasta vîndută. Tip III. (MOLDOVA)*, 131 (288) *Nevasta fugită. Tip I. Subtip I*, 132 (289) *Chira, badii. Chiră*, 133 (290) *Moșneagul*, 136 (293) *Fata amăgită de țigan*, 148 (304) *Tudor Dobrogean*, 149 (305) *Inelul și năframa. Tip I*, 150 (306) *Soacra rea*, 151 (307) *Fata blestemată—pasăre pribeagă*, 160 (316) *La rîul de roauă*, 169 (321) *Sora otrăvind fratele*. Apar și cîteva tipuri noi : *Fermecatul, Țiganca fugită, Maica și fata, Însurătoarea*. Caracterul lirico-epic al baladelor este prezent în toate variantele creațiilor din această categorie care circulă în Moldova, precum și în cele cunoscute din colecții. De asemenea, cîteva dintre tipurile stabilite în *Catalogul subiectelor narative și al variantelor* sînt atestate numai în Moldova : Tip 92 *Metamorfoze. Tip II Cucul și turturica*, 93 (240, 253) *Mîndra semeață — înșelată. Tip II Călina-Mălina*, 95 (242, 258, 29, 243) *Proba iubirii. Tip V Întemnițatul părăsit de mîndra*, 104 (255) *Todiran*, 106 (257) *Mîndra din Muncel*, 107 (259) *Voinicul și mîndra moartă*, 111 (263) *Di la Odobești la dial*, 141 (297) *Frundzi verdi ș-on harbuz*, 142 (298) *Frundză verdi păr uscat*, 156 (312) *Manole*, 157 (313) *Dedel*.

O categorie aparte de cîntece epice, considerată o etapă în dezvoltarea baladei populare[10], este cea a jurnalelor orale[11], la care se evidențiază caracterul local al variantelor. Dominantă este funcția emoțională a textelor al căror conținut reflectă drame tipic umane cu un grad mai mare de generalizare (*mireasa moartă, fata accidentată sau omorîtă, flăcăul ucis*, etc.). Variantele moldovene ale cîntecului epic *La Siret la Nămoloasa* pot fi puse în corelație cu tipul 100 (247) *Mireasa moartă*. Al. I. Amzulescu indică în notă, citînd o variantă din Banat, „posibilitatea alcătuirii unui tip — jurnal oral : mireasa moare înecată, căci ghiața s-a rupt cînd alaiul nunții trecea peste rîu ; după cum există și cîntecul liric, cu numeroase variante «De la București la vale»"[12].

---

[10] Petru Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români.*, Partea I. *Cronologizarea*. Extras din „Anuarul Arhivei de Folclor", I, Cluj, „Cartea Românească", 1932, p. 53—105 ; Partea II, *Geneza*. Extras din „Anuarul Arhivei de Folclor" II, București, M.O. „Imprimeria Națională", 1933, p. 21—88.

[11] Cornelia Călin, *Încercare de reconsiderare a jurnalului oral românesc*, „Revista de etnografie și folclor,", 1982, t. XXVII, nr. 1, p. 78—87 ; *Ipoteză de clasificare a jurnalului oral*, „Revista de etnografie și folclor", t. XXVIII, 1983, nr. 1, p. 66—70.

[12] Al. I. Amzulescu, *Balada familială, Tipologie și corpus de texte poetice*, București, Editura Academiei R.S. România, 1983, p. 65.

Tipurile de balade populare cu circulație în Moldova se mai pot îmbogăți cu alte variante depistate în culegerea de teren „singurul element care poate aduce clarificări științifice" [13]. Imboldul pentru astfel de cercetări, venit din partea celui care a dat într-o formă definitivă tipologia baladei populare românești, „temei consistent și stimulator pentru dezvoltarea de noi studii monografice și comparative asupra baladei" [14], obligă la continuarea investigațiilor în zone care se cer minuțios cercetate.

QUELQUES CONSIDÉRATIONS SUR LA BALLADE POPULAIRE DE MOLDAVIE

RÉSUME

Cette recherche a comme but l'étude de certains aspects concernant la ballade populaire roumaine dans sa circulation en Moldavie, pour mettre en évidence d'une part, l'unité de thèmes et de motifs de l'espèce dans l'ensemble du folklore roumain, en général, et d'autre part, de compléter le *Corpus de la ballade populaire roumaine* avec un riche matériel inédit de variantes moldaves des thèmes classiques des ballades populaires, variantes qui se trouvent dans *l'Archive de folklore de Moldavie et de Bucovine* (A.F.M.B.).

On constate que du total de 355 types, que le répertoire en contient, sont connus en Moldavie (des plus anciennes attestations jusqu' à l'époque actuelle — reflétés par la recherche de terrain) 145 types de ballades populaires, auxquelles on ajoute d'autrès variantes non-classifiées. La majorité de ces dernières sont des ballades avec une circulation restreinte.

Les variantes de ballades populaires recueillies durant les dernières 15 années, attestent soit le changement de la fonctionalité de l'espèce de celle du chant à la récitation, soit le passage de certains fragments de ballade dans le cadre de l'espèce nommée *jeux d'enfants.*

La catégorie la plus fréquente en Moldavie est à présent celle des ballades appelées ballades *familiales* (ou *nouvellistiques*) dans lesquelles on constate la manière dont les thèmes et les motifs très anciens sont renouvelés et réadaptés en fonction de la sensibilité contemporaine du créateur anonyome.

La situation de la ballade populaire, en tant qu'espèce, dans la contemporanéité et dans sa circulation dans toutes les provinces roumaines, constitue un problème qui exige un intérêt particulier de la part des chercheurs afin de compléter le *Corpus de la ballade populaire roumaine.*

[13] Ion Taloș, *Meșterul Manole*, București, „Minerva", 1973, p. 18.
[14] Al. I. Amzulescu, *op. cit.*, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

PANAIT CERNA. SIMBOLICA RELEVANTĂ

DE

MAGDA URSACHE

După modul cum s-a produs armonizarea dintre intuiție și idee, în interiorul conștiinței artistice, pot fi distinse mai multe tipuri de poeme simbolizante, încadrate de autorul dizertației *Gedankenlyrik (Lirica de idei)* în : *simbolica relevantă, simbolica analogică, simbolica alegorizantă,* etc. Căci, spune Johannes Volkelt, maestrul întru teorie al lui Panait Cerna : „Der Phantasieleib ist die unmittelbare, wharhafte Überführung des Gehaltes der Dichtung in Sinnlichkeit ; der Wortleib ist nur die zeichenhafte Oberfläche, mit welcher der in seinen Phantasieleib gehülte dichterische Gehalt sprachgemäß verknüpft ist. So ist eine jede Dichtung ein Phantasieästhetisches, das mit einem Ästhetischen der sinnlichen Wahrnehmung eine sprachgebrauchsmäßig Einheit bildet“ [1].

Sub asemenea impulsuri ideatice, autorul român operează fără nici o îngrădire în planul imaginației și al fanteziei. Acestea au sarcini diferite în structurarea compoziției, în sensul că prima construiește tablouri mimetice, din mediul exterior, cealaltă își rezervă rolul mai dificil de a combina prin introspecție secvențe suprareale, pentru a sublinia și uneori deforma aspectele de viață vizate cu intenție. Nu imaginația, cum credea Baudelaire, ci fantezia ar fi „regina tuturor însușirilor“. Ea se conduce după „legile ei proprii care îi fac posibil să rezume, într-un singur individ, într-o acțiune sau într-o descriere, o sumă de trăsături disparate“.[2]. Jocul fanteziei are un caracter creator mai subliniat decît imaginația, aceasta limitîndu-se la rememorări de date concrete, la „amintiri afective“. Cum supremul și unicul țel al *liricii de idei* este simbolizarea în diverse registre semantice, discipolul lui Volkelt ne îndeamnă să acceptăm că fantezia și simbolul constituie elementele distinctive ale poeziei : „adevăratul poet gîndește direct în imagini“ [3] semnificante, și nu prin idee nudă.

Simbolica relevantă este ilustrată în *Lirica de idei* cu *Cîntecul nocturn al unui păstor din Asia* de Leopardi. Cerna selectează o anumită secvență a *cantilcei,* pe care o comentează : „Chiar din imagine vedem, fără mijlocirea

---

[1] Johannes Volkelt, *System der Asthetik*, München, Erster Band, 1905, p. 86.

[2] Panait Cerna, *Lirica de idei.* Traducere și cuvînt înainte de Marin Găiseanu, București „Univers“, 1974, p. 147.

[3] Panait Cerna, *op. cit.*, p. 111.

poetului, că afară de sarcina sa, bătrînul poartă sarcina tuturor, că rănile sale sînt rănile neamului omenesc" [4]. Autorul nu ne mai comunică dacă fragmentul respectiv, şi nu altul, i s-a relevat prima dată lui Leopardi, potrivit „principiului poetic" invocat cu alte prilejuri în *Lirica de idei*, în acord cu Poe şi cu Maiorescu. Nici nu putea s-o facă, pentru că poetul italian nu a adus lămuriri speciale privind „filozofia compoziţiei", asemenea scriitorului american. În schimb, autorul român îşi explică prin deducţie preexistenţa secvenţei în „intuiţia fundamentală", ca idee poetică difuză. Aceasta se plasticizează prin act în imaginea convenţională şi simbolică a unui bătrînel împovărat de griji şi supus unui destin implacabil. Prin transfer-intropatetic (de la scriitor la cititor) se deşteaptă în conştiinţa lectorului „întreg tragicul existenţei umane, aşa cum îi apare marelui pesimist". Ni s-a destăinuit poezia, nu poetul ; imaginea, nu ideea formulată în chip explicit.

Deci fragmentul ar susţine, după Cerna, sarcina semantică în totalitate. Deşi nu este strîns corelat cu celelalte, el poate să predicteze destinul secvenţelor învecinate : ordine, accent, semnificaţie, chiar dimensiunea poemului în totalitate, potrivit convingerii eseistului român că „poezia este un organism în care întregul precede părţilor" [5], dar şi că partea poate determina întregul, în baza principiului compoziţiei. Înainte de elaborarea *canticei*, Leopardi a fost cuprins de o stare dispoziţională negativă cauzată de spectacolul etern al suferinţei omeneşti. Termenii *bătrîn*, *păstor* accentuează latura concretă a imaginii, dominantă rămînînd experienţa intuitivă în dauna ideii poetice, celălalt element care intră în constituţia poeziei de idei de natură intropatetică. De aceea, crede Cerna, poetul italian a adăugat unele elemente noi, tot de natură imaginativă, pentru rotunjire simbolică. Să ne amintim că şi Poe era preocupat de selectarea secvenţelor şi de plasarea formelor în întregul compoziţiei. Scriitorul român punea în mod teoretic operaţia de selectare pe seama fanteziei. Cum aceasta era intenţionată, fapt ce se poate constata şi în propria creaţie, înseamnă că el limita funcţia spontană a fanteziei. De aceea i s-a şi reproşat adesea ariditatea compoziţiilor, imaginile căutate, simbolurile forţate.

Poezia, după Cerna, se naşte din conexiune de secvenţe şi nu prin riguroasă gradare maioresciană. În compoziţie, fantezia intervine ca scenograf şi nu ca arhitect. În acest sens poate fi citat din nou *Cîntecul nocturn*. Cerna a eliminat din discuţie secvenţa iniţială, o amplă invocaţie adresată lunii, pentru că a dorit să dea o interpretare personală poemului leopardian. Luna ar fi deci un corelat al imaginii păstorului, repetînd prin asemănare acelaşi destin, iar repetiţia în lirica de idei deschide calea spre generalizare. Că autorul *canticei* a început cu înfăţişarea (Cerna foloseşte şi hegelianul „întrupare") imaginii lunii este o chestiune de strategie a creaţiei ; că secvenţa iniţială abundă în retorisme este pentru că Leopardi a dorit să transfere încă de la început asupra lectorului o stare dispoziţională similară cu a sa proprie. Dar frazele retorice sînt de fapt întrebări vizînd teme filozofice. Ele nu dau soluţii, susţine autorul dezertaţiei *Lirica de idei*, însă prin caracterul tensionat, acut, profund uman al sensurilor implicate devin idei poetice cu drept de existenţă în compoziţie, subliniind totodată funcţia simbolică a imaginii regente, indiferent care din ele (în raport cu „strategia" invenţiei ori a lecturii) : *pribeagul*, *luna*, *poetul*.

[4] Panait Cerna, *op. cit.*, p. 146.
[5] Panait Cerna, *op. cit.*, p. 81—82 (v. notele de la subsol).

Scanned with OKEN Scanner

Căci, trebuie s-o spunem, decriptarea propusă de Cerna nu ni se pare suficient de convingătoare. Cel mult apar în evidență unele carențe ale metodei intropatetice : Cerna a decupat secvența despre nefericitul păstor și peregrin și a absolutizat-o, pentru că aceasta corespundea mai bine stării lui sufletești și convingerilor lui umanitariste, nu lipsite de oarecare coloratură socio-politică. Bătrînul este o victimă a existenței omenești, comparabil cu orice dezmoștenit al soartei despre care se vorbea atît de des în literatura română de la 1900. Evocări de acest fel apar și în creația poetului român, multe dintre ele pretexte pentru formulări filozofice. Nu se poate spune că Leopardi era insensibil la situațiile destinate să provoace sentimente generoase, însă Cerna își făcuse un principiu din a introduce soluții fortifiante în poeziile sale, pe cînd autorul *Cîntecului nocturn* a tratat fără abatere temele mari ale umanității din perspectivă profund pesimistă. În această direcție evoluează și *Cîntecul nocturn*, însă în acele secvențe pe care Panait Cerna nu le-a mai luat în discuție.

Este de presupus că pentru Leopardi centrul de greutate al *canticei* îl constituie tocmai seria de secvențe finale. Din perspectiva acestora, textul se prezintă ca o poveste tristă, și nu a oricăruia dintre muritori, ci a artistului de geniu. *Luna*, *păstorul* și *poetul* sînt concepte corelate, dar sarcina semantică, transferîndu-se de la un termen la altul, se fixează pe ultimul. Însuși Cerna ar fi ajuns la constatări asemănătoare dacă ar fi continuat examinarea textului. Ar fi observat că autorul italian nu se oprește la prima corelație de forme sensibile : imaginea lunii peregrine în spațiul cosmic, dublată romantic de cea a păstorului rătăcitor pe întinderile aride și neprietenoase ale pămîntului. Este o corelație „externă" căreia i se alătură alta „internă", căci în ultimele secvențe ale *canticei* discursul poetic se desfășoară cînd în numele păstorului, cînd în cel al autorului. Este evident transferul de sarcină semantică asupra ultimului. Simbolica se extinde de la sfera individualului (— biografia convențională a păstorului) — la cea a generalului (umanitatea nedefinită), vizînd o realitate mai înaltă, metafizică (destinul omului de geniu), și tocmai de aceea eternă.

Iată de ce intropatia de tip Cerna trebuie invocată cu prudență în ceea ce privește *cantica* citată din Leopardi. Și Volkelt este de părere că intropatia *(Einfühlung)* este condiționată de *ordine*[6]. Aceasta trebuie acceptată atît pe linia succesiunii secvențelor care permit transferul sentimental, cît și ca proiecție de la subiect la obiect, în cea mai bună tradiție neohegeliană. Comentînd secvența individualizată a păstorului, P. Cerna are impresia că se conturează o imagine simbolică (și interpretarea poate fi susținută pînă la un punct), al cărei sens se răsfrînge asupra întregului poem : „Explicația trebuie căutată în specificul fanteziei poetice, în deosebirea ei relativă de percepere sensibilă nu numai în ce privește claritatea, tăria și individualizarea imaginilor, ci și în alte privințe care în parte provin din aceste deosebiri, în parte din altele" p. 146—147).

Frazele pot fi acceptate în generalitatea lor. Dar ce spune însuși Leopardi în legătură cu rolul fanteziei în poezie ? Într-una din însemnările sale despre artă și literatură citim : „... eu nu am devenit sentimental decît atunci cînd, pierzîndu-mi fantezia, am ajuns, datorită rațiunii și adevărului, insensibil

[6] Johannes Volkelt, *op. cit.*, p. 152.

dinaintea naturii şi prin urmare filozof“ [7]. Nu mai este nevoie de comentarii. Însemnarea datează din 1—5 iulie 1820 şi este total tributară studiului lui Schiller, *Poezia naivă şi sentimentală*, apărut cu două decenii în urmă şi bucurîndu-se de mare preţuire în Italia.

Nu trebuie neglijat nici alt aspect. Leopardi era nedrept cu sine însuşi cînd îşi interzicea accesul la fantezie: poezia sa nu este lipsită de această calitate. Alegorizările din *Cantice*, spre exemplu, o dovedesc pe deplin. Cît priveşte supraestimarea sentimentalităţii, ca stare melancolică şi depresivă, aceasta putea să-i convină teoretic, atît lui, cît şi contemporanilor săi care încercau, după model german, să se definească prin concepte, şi, deocamdată cu umilinţă, să se distanţeze de antici. Faptul avea să trezească nedumerire mai tîrziu. Pentru Croce sentimentalitatea constituie doar o premiză, nu substanţă poetică. De aceea înclinăm să credem că, în privinţa semnificaţiei şi funcţionalităţii conceptelor estetice, Panait Cerna se afla mai aproape, în teorie şi chiar în invenţie poetică, de simţirea modernă, faţă de Leopardi sau Alfred de Vigny.

Poate însuşi Volkelt a sesizat unele inadvertenţe în aplicaţiile lui Cerna. Profesorul din Leipzig nu şi-a permis însă să limiteze elanul tînărului său discipol, mai ales că intropatia nu se bucura de aderenţă în lumea mediteraneană ; de aceea Cerna putea fi ocrotit ca mesager de bun augur. Firește, ca neohegelian, Volkelt ar fi preferat să se pună accent pe cota cea mai înaltă a abstractizării, adică pe ultima secvenţă din *Cîntecul nocturn*. În limbaj intropatetic s-ar fi arătat că *Einfühlung*-ul este un proces de însuşire şi de transfer de emoţie estetică, pretextul constituindu-l deopotrivă lumea obiectivă ca şi cea subiectivă. Impresia selenară provocată de prima secvenţă, avînd ca regent luna, constituie o sursă externă. Transferată asupra imaginii păstorului, regentul secvenţei a doua, (operaţie ce ţine de domeniul fanteziei, cum bine observă şi P. Cerna), se produce un fenomen de interiorizare, astfel că ambele surse de impulsuri se regăsesc în acelaşi plan de sensibilitate. În raport cu scriitorul, păstorul devine sursă externă şi urmează să se repete intruziunea al cărei ciclu se încheie odată cu implicarea cititorului prin lectură. Astfel intropatia reprezintă un caz special de receptare, mai mult ipotetic, în care se află circuitul informaţiei emoţionale şi în care obiectul devine subiect, şi invers, după schema : *lună — păstor — scriitor / / carte — cititor*.

Tot pentru simbolica relevantă (Cerna spune „reprezentativă“) este citat şi poemul *Moise* de Alfred de Vigny. După Cerna, eroul biblic reprezintă „imaginea vieţii oricărui conducător de popor, oricărui spirit extraordinar“ (p. 147). A doua parte a propoziţiei fiind prea convenţională, n-o mai luăm în discuţie. În schimb, ne exprimăm unele rezerve în legătură cu prima, pe linia aceluiaşi *Einfühlung*. Iată fragmentul final al cuvîntării lui Moise către Dumnezeu : „Cînd fu cuprins păstorul (Moise n.n.) de duhul tău divin, / Şi-a spus mulţimea-n şoaptă : „El nouă ni-i străin“ ; / La ochii mei de flăcări toţi ochii se plecară, / Mai mult decît un suflet vedeau în sfînta pară. / Văzui iubirea stinsă, prietenii deşarte, / Fecioarele sub văluri se-nfricoşau de moarte, / Înfăşurat atuncea în neagra ta coloană, / Am mers atuncea singur, în gloria mea vană / Şi inimii şoptit-am : „Azi, oare, ce-ai mai vrea ?“ / Să doarmă pe-un sîn moale îmi este fruntea grea, / Şi mîna ce m-atinge cu mîna spaimă

[7] G. Leopardi *Scrisori, Însemnări. Cugetări.* Antologie, traducere, note şi prefaţă de Smaranda Bratu Stati, Bucureşti, „Univers“, 1978, p. 113.

las ;/ Pe gură am un fulger, furtună am în glas ; / În loc să mă iubească ei tremură de frică, / Cînd le deschid largi braţe toţi în genunchi îmi pică" [8].

Categoric, acesta nu este „regele regilor" din *Biblie*, cel care a scos poporul evreu din captivitate şi a urcat apoi cu faţa strălucită de har divin pe Sinai. El se află în conflict şi cu Dumnezeul creştinilor şi cu poporul lui Israel, aşa că în altă parte trebuie să-i identificăm chipul. Şi dacă nu-l găsim nici la John Milton, nici la marii cărturari ai bisericii franceze, la Bossuet sau Malhèrbe nu ne rămîne decît să ne adresăm sursei celei mai autorizate şi mai credibile, adică lui Alfred de Vigny. Poetul francez şi-a permis să se abată de la modelele sacre îndătinate prin *Biblie*, ori alte cărţi de cult bisericesc. Schimbarea de perspectivă a fost determinată de evenimente tipic franceze de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Franţa adăugase cu mîndrie la zestrea spirituală a umanităţii o Biblie nouă, cea a revoluţiei, şi cum raporturile cu biserica şi cu trecutul istoric trebuiau regîndite, şi mitul creştin solicita mutaţii corespunzătoare. Şi apoi ne aflăm în plin romantism, iar Alfred de Vigny este primul din generaţie, mult înaintea lui Victor Hugo, care a modernizat marile mituri biblice, redactînd ciclul nu prea întins, *Cartea mistică*, în care se află inclus şi poemul *Moise*. Într-o însemnare din *Journal d'un poète*, purtînd titlul *Elevation*, poetul francez[9] îşi imaginează un dialog direct şi foarte dur cu divinitatea, dovadă că mitul biblic şi în general starea adamică l-au preocupat insistent. Aici se află şi primele impulsuri, în maniera „principiului compoziţiei", din care s-a iscat poemul *Moise*. Expresii ca „mal de l'âme", „péché", „souffrance", „douleurs" transpar în cuvîntarea fără speranţă a eroului de pe muntele Horeb.

Nu este vorba deci de un conducător „reprezentativ", cum credea Panait Cerna, ci de o criză de conştiinţă pe care prima generaţie romantică o resimţea sub forma unor modificări de raporturi între om şi divinitate, reeditîndu-se „cazul" Milton. Însă poetul român vrea să credem că secvenţa în discuţie ar fi generalizantă şi simbolică pentru orice model de suveran luminat. Dar cine şi-l poate imagina pe Moise în dialog cu divinitatea, fără a fi auzit de aceasta ? Retorismele sale colorate în diferite tonuri ale persuasiunii fac să se simtă mai curînd oboseala (deci o stare negativă, de neînţeles pentru un ales al Domnului), nemulţumirea şi poate chiar revolta. Byron sau Eminescu, care nu acceptă situaţii intermediare, l-ar fi asociat pe Moise direct lui Satan.

Sîntem în măsură să întreprindem o lectură mai adecvată a lui *Moise*, comparîndu-l cu un poem de aceeaşi factură aparţinînd lui Panait Cerna şi anume *Plînsul lui Adam*. Comparaţia ni se pare utilă şi pentru că, apelînd la volumul *Lirica de idei*, avem şansa de a ne apropia dintr-o perspectivă inedită de creaţia poetului român. Acest lucru a fost sesizat şi de unul dintre primii recenzenţi ai dizertaţiei *Gedankenlyrik (Lirica de idei)*, cunoscutul istoric cernăuţean A. Ieşan[10]. Acesta scria cu ani în urmă: „Cerna îşi ilustrează concepţia sa estetică cu exemple din literatura mondială. Cetitorul o va găsi verificată şi în opera lui poetică ; îndeosebi o serie de poezii de conţinut filosofic

---

[8] Alfred de Vigny, *Versuri alese*. Traducere, note şi îngrijire de ediţie de Ionel Marinescu, prefaţă de Ovidiu Drimba, Bucureşti, Editura Tineretului, 1968, p. 31.

[9] Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, Paris, Hachette, (ş.a.) p. 287.

[10] A. Ieşan, *P. Cerna, Die Gedankenlyrik* (recenzie), în „Junimea literară", XIII, 1924, nr. 3—4, p. 181.

pun în plină lumină deosebirea între înfățișarea poetică a unei idei și desvoltarea ei discursivă". *Plînsul lui Adam* este o poezie interpretabilă din perspectiva *liricii de idei* și, implicit, a intropatiei. Ea poetizează una din „temele mari" ale omenirii izvorîtă din miturile biblice, ceea ce o apropie de *Moise*. Totodată, Cerna, foarte bun cunoscător al capodoperelor literare mondiale, și-a permis să adapteze tema adamică a omului la condițiile realităților românești de la 1900, fapt reținut cu mare satisfacție de critica vremii.

Pentru că ne aflăm în cazul unei teme de largă circulație, ni se pare firesc să extindem sfera de referință pînă la Milton. Povestea miltoniană a căderii omului în păcat nu l-a atras însă pe poetul român pentru că este axată pe fala dumnezeirii și pe intrigile adversarului vizînd opera de creație. În schimb l-a interesat destinul lui Adam, după săvîrșirea păcatului primordial. Izgonit de Arhanghel, își pierde nemurirea, dar devine creator de umanitate. O pagină din *Paradisul pierdut* trebuie să-l fi impresionat profund pe Panait Cerna, provocîndu-i, cum ar spune el, starea dispozițională care a condiționat elaborarea poemului. Înainte de îndeplinirea poruncii divine, Arhanghelul îi arată lui Adam consecințele încălcării interdicției. El vede ca pe un ecran caleidoscopic cum păcatul originar declanșează în lume o infinitate de fapte monstruoase. Acestea ar reprezenta, în chip alegoric și moralizator, fața celuilalt, a intrigantului ispititor al Evei. I se înfățișează și omorul primordial, Adam privindu-și acuma fiii încă nenăscuți. Rolurile sînt peste puterea de înțelegere a protagoniștilor, căci răul se naște din senin chiar și în varianta puritanizată a lui J. Milton. De aceea Arhanghelul trebuie să explice într-o manieră destul de criptică și pe spezele aceleiași culpe dintîi : „— O, chipul Domnului s-a tras din om — / Răspunse Mihail — cînd Omul însuși / S-a mîrșăvit, îngăduind s-ajungă / Al unei nenfrînate pofte rob : / Și-atunci luat-a chipul celui care / Era slujit de el- un chip hidos, / Al viciului, care o făcu / Pe Eva-ntîi să cadă în păcat" [11].

Lectura viitorului prin oglindă a fost folosită în manieră miltoniană de un alt geniu englez, și anume de Byron. În marele poem dramatic, *Cain*, starea adamică sub forma impulsului predestinat al cunoașterii este transferată asupra primului născut, ceea ce simbolizează eternizarea căderii în păcat, temă preluată și de Victor Hugo în *Legenda secolelor*. Sensibilitatea romantică a tins la recuperarea lui Lucifer și a lui Cain pe plan moral și estetic. Dacă la Milton Lucifer respectă tradiția biblică, deși se distinge ca personaj literar printr-o strălucire narativă unică în *Paradisul pierdut*, la Byron divinitatea supremă nici măcar nu mai apare în conflictualitatea dramatică. Ea este doar pomenită, în schimb, Lucifer și Cain devin eroi de anvergură. Din personaje odioase, cei doi își modifică statutul moral datorită destinului tragic, în special în ceea ce îl privește pe ultimul. Acesta se zbate pe de o parte între starea adamică a cunoașterii și a căderii :

„*Lucifer* : Îți blestemi tatăl ?
Cain : Nu m-a blestemat / Și el suflîndu-mi viață ? Și înainte, / Cînd a cules opritul fruct ?
Lucifer : E drept / Blestemul e-ntre voi. Dar cum rămîne / Cu fratele, cu fiii tăi ?

[11] John Milton, *Paradisul pierdut*. În românește de Aurel Covaci, prefață și tabel cronologic de Petre Solomon, București, „Minerva", 1972, p. 407.

Cain : Şi ei / L-or împărţi cu mine, tatăl lor / Şi frate. Asta-i moştenirea mea. / Le-o las întreagă" [12],

pe de altă parte, îl ispiteşte starea luciferică a răzvrătirii. Ambele coordonate morale fac din personajul lui Byron un erou complex, uman şi modern. Fimeşte, ideea dezvoltării pasajelor clasice din *Biblie*, organizate în formă epopeică, aparţine marelui înaintaş englez, dar Cain la care ne referim este pur şi simplu o invenţie în raport cu *Cartea cărţilor*. Căci povestea primului născut nu ne este înfăţişată decît sub forma succintă a fratricidului, atît în *Vechiul Testament* cît şi în *Paradisul pierdut*. Byron imaginează o amplă biografie spirituală în care se înfruntă principiile fundamentale ale existenţei. Între oameni, Cain este primul disident, într-o manieră cu totul diferită de cea a lui Lucifer, asumîndu-şi cu toată conştiinţa greaua povară a păcatului, o alegorie a eternei cunoaşteri adamice. Astfel, prin funcţia sa semantică, eroul lui Byron poate fi raportat la simbolica relevantă despre care vorbeşte Panait Cerna.

Tot o invenţie este şi *Conştiinţa* lui Victor Hugo din *Legenda secolelor*. Poetul francez plasează existenţa literară a lui Cain al său după săvîrşirea omorului. V. Hugo îl concepe pe Cain ca pe un factor de conştiinţă. Legenda spune că s-a inspirat dintr-o reprezentare plastică a ochiului lui Dumnezeu (o gravură a lui Gueudeville), existînd de obicei şi pe peretele apusean al bisericilor creştine. Să reţinem înrudirea semantică : moartea soarelui la religiile de mare tradiţie (de pildă asiatice), ochiul apotropaic la creştini (ca o garanţie a ascendenţei regimului diurn asupra celui nocturn), ochiul punitiv în varianta lui Victor Hugo. Pe acest solfegiu de idei poetul francez şi-a construit teza centrală a cărţii şi anume consecinţele miltoniene ale căderii în păcat, de la primul actor care a fost Adam la varianta lui contemporaneizată ce poartă ca protagonist numele lui Napoleon al III-lea. De aici povestea biblică a lui Adam trece în seria de teme consacrate filosofiei istoriei.

Fără a da neapărat sens valorizator comparaţiei, nici *Plînsul lui Adam* nu este lipsit de interes pe linia „invenţiei" poematice. Lectorului contemporan nu-i spune mai nimic acest lucru. El este obişnuit să identifice originalitatea poetică în limbaj, şi nu greşeşte, adică în translarea formelor lexicale cu scopul construirii unui orizont imagistic. Fabulaţia contează mai puţin. Dar dacă astăzi contează înainte de toate aventura cuvîntului, fie şi ca logos demiurgic, fiindu-şi sieşi suficient, glosatorilor *Bibliei* şi ai *Paradisului pierdut* le era suficientă povestea. Ea îndeplinea funcţia poetică de „limbaj" construit neapărat din secvenţe inedite, comunicînd în forme imaginate stări atitudinale dintre cele mai tensionate. Este starea adamică a omului care i-a cuprins ori recuprins pe marii romantici aflaţi în seisme istorice bine cunoscute, ceea ce i-a obligat să remodeleze nu temele banale, ci miturile fundamentale.

Să-l plasăm dar pe Cerna în vecinătatea marilor săi înaintaşi în ceea ce priveşte modelarea (Milton), sau inventarea (Byron, Victor Hugo) unor scene mitice. Ca şi în cazul autorilor citaţi, Cerna nu se afirmă cu originalitate absolută, datorită preexistenţei modelelor pe care le dezvoltă şi le stilizează dintr-o perspectivă proprie şi nu prea, cea a simbolicii relevante, reuşind să se salveze de simpla imitaţie şi de epigonism. Spre exemplu, Cerna îşi pune eroul în si-

[12] George Gordon Byron, *Cain*, în vol. *Opere alese*, în româneşte de Virgil Teodorescu, cu o prefaţă de Dan Grigorescu, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967, p. 406.

tuație de revoltat. La Milton, Adam adresează întrebări pentru a fi povățuit, de aceea și Mihail, inspirat de suveranul ceresc, încă grijuliu cu soarta protopărinților, îl sfătuiește cu blîndețe cum să-și cîrmuiască familia și gospodăria în așa fel încît să devină model pentru întreg neamul omenesc. La Byron, primul părinte se arată foarte drastic cu Cain, neținînd seama că fratricidul intra tot în contul socotelilor sale cu divinitatea. Dialogul dintre Adam și Cain de la sfîrșitul poemului lui Byron poate fi luat ca a doua izgonire, de data aceasta din preajma protopărinților, și în termeni mult mai aspri decît cea executată de Mihail. În acest moment, al celei de a doua izgoniri, a plasat Victor Hugo secvența citată din *Legenda secolelor*. În *Conștiința* este înfățișată lunga și chinuitoarea prigoană a lui Cain, urmărit prin pustiurile îndepărtate ale Orientului de ochiul răzbunător al lui Dumnezeu, destinul primului născut devenind incomparabil mai dramatic decît al tatălui care a trăit în pace pînă la adînci bătrînețe, îngrijindu-și turma de oi și arîndu-și cîmpia lîngă poarta raiului.

Tot în momentul căderii lui Cain își imaginează și Panait Cerna *Plînsul lui Adam*. Dar raporturile dintre cei doi protagoniști sînt cu totul diferite față de poetizările anterioare, nu ca între suveran și supus, ci ca între tată și fiu. Încă de la apariția volumului de *Poezii* (1910) al lui P. Cerna s-a observat această modificare de perspectivă. Nicolae Iorga scria, recenzînd volumul: „Cain nu e Cain din *Biblie*, Cain care a ucis, Cain care poartă pe frunte stigmatul osîndei și în suflet gîndul care mușcă, făcînd să se verse necontenit sîngele negru al nelegiuirii, nu e fiul lui Adam, fiul cel dintîi și mai iubit în leagăn, e o jertfă, jertfa mîniei unui Cer care ar fi putut să ierte și a cărui menire nu era să semene dihonie între cei de același sînge“ [13].

Căderea, dintr-o dramă religioasă *(Biblie)*, umanistă (Milton) revoluționară (Byron), filosofică (V. Hugo), devine la poetul român o mișcătoare poveste de familie, fără a-i anula unele dintre semnificațiile stabilite de marii săi înaintași. *Plînsul lui Adam* este și al lui Cain, dar înainte de toate este al oricărui părinte care-și găsește fiul în nenorocire, temă general umană. De aici și reabilitarea filosofică a poemului lui Panait Cerna pe linia simbolicii relevante și deci în manieră personală. Structura lui psihică generoasă a fost mai sensibilă pentru cel aflat în năpastă, urmărit de o soartă nedreaptă. Accentul pus pe Adam explică de ce Panait Cerna a preferat din *Cîntecul nocturn*, ca exemplificare a simbolicii relevante din *Lirica de idei*, imaginea bătrînului cu alegorica legătură de vreascuri purtată în spate și mergînd fără țintă.

Dar mai este posibilă o interpretare a personajului Adam, în acord cu poemul *Moise* al lui Alfred de Vigny. Textul se prezintă ca un amplu monolog construit pe baza a 13/14 unități ritmice, pe care Adam îl rostește în prezența imaginară a lui Dumnezeu, asemenea lui Moise pe muntele Horeb. El evocă mai întîi tinerețea simplă și luminoasă a fiilor săi, crescuți în natura sălbatică, în deplină armonie și sub privirile pline de încîntare ale părinților. Pasajul a fost ales cu tact de Cerna pentru a se înțelege că mînia divină se poate revărsa din senin asupra omului. Dintr-odată: „Un gînd veni de- aiurea- ucigătorul gînd / Și-n Cain, bunul Cain, pătrunse-ntunecat“. Tocmai amploarea discursivă

[13] Nicolae Iorga, *Poezii de P. Cerna*, în vol. *Studii literare*, I, București, Editura Tineretului, 1969, p. 266.

a atras aprecierile unui cercetător mai nou al poetului român : „Farmecul acestei poezii este mai mult în dramatismul monologic al lui Adam decît în puritatea şi expresivitatea lui formală". De aceea, lăsînd la o parte unele imagini nereuşite, „totul se replăsmuieşte şi devine strălucitoare ardoarea nicicînd stinsă ce arde în pieptul lui Adam".[14]. Imaginea fumului despărţitor între Dumnezeu şi om, asociată cu roiul de gînduri, de asemenea refuzate, trebuie să-i fi plăcut lui Cerna, căci ştim din *Lirica de idei* şi din diverse însemnări ce mare preţ punea pe efectele căutate în poezie, fie de natură imagistică, fie ideatică. Iată şi un pasaj care dă impresia că este desprins din *Cîntecul nocturn* al lui Leopardi, secvenţa despre bătrînul păstor asiatic : „Nu-i moarte pentru Cain, nici alinare nu-i- / Ce vrei să faci, Tu, Doamne, cu suferinţa lui ? / O, dacă spre urzirea unei cereşti podoabe / Îţi trebuie durerea făpturii tale slabe, / Ridică de pe viaţă-i povara, că-i a mea, / Şi pune-mi-o pe umeri, de vrei, cu/ mult mai grea / Mi-aş duce-o fără murmur, chiar de m-ar frînge-n cale, Căci inima-mi cunoaşte şi darurile tale..."

Plînsul lui Adam este expresia unei revolte în genunchi. Dar eroul biblic pune întrebări şi acest lucru este important din mai multe puncte de vedere. Unul este de natură poetică, altul, teologală. Ne interesează primul. *Lirica de idei*, arată Cerna, nu este destinată să dea răspuns unor probleme filosofice. Ea pune întrebarea ca teză, iar răspunsul poate fi doar intuit din caracterul tensionat al rostirii. Aşa se şi explică structura retorică a lui *Moise* şi a *Plînsului lui Adam*, ambele constituite din multiple serii interogative. Pentru autorii respectivi, aceasta este şi o tehnică adecvată în scopul realizării impresiei de deferenţă faţă de Zeu, care se poate transforma, după împrejurări, cînd într-o stare de comuniune, adică de refacere a „după chipului", în termenii dogmaticii, cînd în alta de revoltă. După cum s-a văzut, Cerna le foloseşte pe amîndouă, urmarea fiind salvarea eroului din schematismul obişnuit în textele destinate cultului.

Fără a intra în conflict cu interesele eclesiei, Cerna, avînd în faţa sa o strălucită tradiţie de mari creatori vizionari, reuşeşte să transforme temele şi personajele biblice în simboluri general-umane. Dacă Adam din *Vechiul Testament* devine la el un simbol reprezentativ pentru orice părinte, integrabil ca exemplificare în *Lirica de idei*, Isus din *Noul Testament* devine simbolul generozităţii unui om ce se jertfeşte pentru semeni. Totul se petrece la modul cel mai profund omenesc, desacralizat în poezia lui Panait Cerna.

PANAÏT CERNA : UNE SYMBOLIQUE RELEVANTE

RÉSUMÉ

Le travail considère que Panaït Cerna a inclus ses propres expériences artistiques en discutant les principes esthéstiques de la poésie lyrique d'idées. Ainsi, si l'auteur illustre la „symbolique relevante" par *Moïse* d'Alfred de Vigny et par *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* de G. Leopardi on peut demontrer avec des arguments similaires suggérés par l'*Einfühlung* de l'idée ou de l'intuition que *Plînsul lui Adam* (*La plainte d'Adam*) et *Isus* (*Jésus*) de Cerna s'intègrent à la même typologie symbolique. Le premier poème a eu comme modèle *Paradise Lost* de John

[14] Marcello Camelucci, *La vita e l'opera di Panait Cerna*, Roma, 1935, p. 78.

Milton et *Moïse* d'Alfred de Vigny que l'auteur roumain a stylisés d'une manièere personnelle : il reformule dans la contemporanéité le motif adamique. L'autre poème, c'est-à-dire *Isus* (*Jésus*) est aussi intéressant par sa rhétorique et par ce qu'il met l'accent sur la thème l'humanité de Jésus.

Les deux héros bibliques sont considérés comme représentatifs et s'inscrivent dans la sphère de la „symbolique relevante" l'un des types symboliques que Cerna discute dans son essai de philosophie de la création : le premier illustre le modèle idéal et éternel de „pater familias" et l'autre — le modèle d'homme qui se sacrifie par générosité.

PUBLICISTICA TEATRALĂ A LUI MIHAIL SEBASTIAN

DE

ALGERIA SIMOTA

O personalitate artistică originală, multiplă și tranzitorie în manifestări a dezvăluit treptat, într-un surprinzător și, doar aparent, debut iterativ, pe eseist și romancier, pe criticul literar și cel teatral, memorialistul și dramaturgul — fațete diverse ale unei structuri polare scindate între modernitatea conștiinței, acutizate de problemele intelectuale și estetice ale epocii, pe deplin asumate, și fatalitatea unei sensibilități fragil-desuete, ultragiate de duritatea realității.

Publicistica teatrală și dramaturgia lui Mihail Sebastian devin ele însele expresia acestei dualități ; persistă, astfel, dacă nu o contradicție, în orice caz, o inegală și inconstantă corespondență între ideile teoretice și factura pieselor sale, între fermitatea, incisivitatea chiar, a unei voci scriitoricești, dintre cele mai personale și autentice din perioada interbelică, în intervențiile insistente, angajate în apărarea teatrului ca instituție de primă importanță a unei culturi și poetica evaziunii a creației sale dramatice. Apare în această discrepanță confruntarea însăși a celor doi termeni esențialmente opozanți — realitatea și ficțiunea, viața și arta . „Raporturile dintre om și mască (metaforă emblematică a teatrului, n.n.), sînt raporturile dintre realitate și imaginație, dintre luciditate și vis, dintre adevăr și feerie“ [1]. Valoarea deosebită și particularizantă a acestor scrieri despre teatru este dată de posibilitatea unei lecturi stratificate, ce oferă, desigur succint și în limitele genului, mărturisiri proprii jurnalelor confesive, prin scurte și revelatoare inserții ale „autenticității“ scriitorului și ale reflecției moralistului, dezbaterea unor probleme de creație (legate, în special, de specificul literaturii dramatice, de chestiunea dramatizărilor) și, în mod acut, a celor referitoare la critica teatrală și, nu în ultimul rînd, fixarea unei „cronici“ a vieții teatrale din epocă. Publicistica teatrală a lui M. Sebastian — eseurile, articolele teoretice, cele polemice, cîteva studii apropiate ca obiect de istoria literară, subliniind actualitatea în ipostază de cronicari dramatici a lui M. Eminescu și I. L. Caragiale (la care se revine cu interesul unei pasiuni constante), cronicile teatrale propriu-zise compun, în ansamblu, meditația

---

[1] M. Sebastian, *Omul și masca*, în *Întîlniri cu teatrul*, îngr. și pref. Cornelia Ștefănescu, București, „Meridiane“, 1969, p. 22.

unui scriitor pe marginea unei arte mereu fascinante, capabile a transforma vocația unui creator — „Masca e destinul schimbat", glosa același artist.

Originalitatea scriitorului, probată și de publicistică, se afirmă prin recul față de generația „trăiristă", contemporană lui, de la care va prelua și distila în registru poetic — *neliniștea*, *aventura*, *experiența*, dar va dezavua *patetismul*, *disperarea* și *iraționalismul*. Structura spirituală a lui M. Sebastian, atestată și de particularitatea scriiturii, se distinge prin raționalism, de nuanță carteziană, și prin moralitate. Teatrul este pentru M. Sebastian, și faptul nu rămîne străin de influența generației căreia îi aparține, o „experiență" și o „aventură", atît în planul existențial, cît și în cel al creației. Afirmații din același eseu, *Omul și masca*, sînt revelatorii pentru concepția lui M. Sebastian : „Masca (...) răspunde instinctului nostru de evaziune. Instinct ca al foamei, ca al setei, ca al iubirii — instinct somptuar desigur, luxos și scump, dar nu mai puțin natural" [2].

Literatura dramatică devine la rîndul ei „trăire" în entuziasmul resimțit la „pubertatea ideii" pentru opera lui H. Ibsen, care oferea adolescentului exaltat idealul unei vieți supuse unor rigori exemplare : „Viața era acolo numai pe culmi și adevăruri. Oamenii se mișcau pentru o idee. Și se împușcau" [3].

Dramaturgia lui Ibsen, ce corespunde mutației valorilor estetice din teatrul european petrecute în aproape jumătate de secol, pare în judecata, mult prea severă, a lui Sebastian, a-și fi pierdut, în mare parte, actualitatea : „Henrik Ibsen (...) rămîne mare în ceea ce avea uman și pasional, dar se dovedește definitiv uzat în ideologie și gîndire" [4]. Reducția forțată a semnificației dramaturgului la problematica, adică la „metafizica" acestuia, nu se dezminte nici în aprecierea finală, subminată de ironia excesivă a unei minimalizări : „Rezumată, filozofia acestui doctor cu ochelari și servietă era un adorabil raționalism casnic, cu revendicări temperate de sindicalism și liberă cugetare" [5]. Importantă este arta lui Ibsen ce corespunde într-o latură a operei sale dezideratului stabil al esteticii teatrale sebastienești — infuzia, echivalînd cu o palingeneză, a poeziei în teatru — atrăgînd, astfel, aprecierea superlativă (și subiectivă) a lui M. Sebastian în cazul piesei *Cînd noi morții vom învia* ce părea să propună un nou cod teatral : „simbolul este dramatic cît o acțiune..." [6].

Perisabile în teatru, sînt mai ales „ideile", cele ale lui Ibsen (asimilate cu „tezele" acestuia) sau ale lui Pirandello. Mult mai atașat teatrului realist, criticul dramatic se desolidarizează de formula „teatrului de idei" — prin care era vizat în special Luigi Pirandello, a cărui operă se resimte de lipsa conținutului de viață : „Pirandello e un mare scriitor de teatru, care din nefericire lucrează într-un groaznic vid moral. Arta lui vine „din cap" (...). Ficțiunile lui sînt cerebrale, reci, mecanice (...) Ai impresia că dacă ai apropia de buzele acestor eroi o oglindă, luciul ei nu s-ar aburi. Sînt morți. Niște morți inteligenți".

Receptarea ibsenismului și a pirandellismului, fenomene teatrale ce reținmai mult atenția lui Sebastian, este tributară într-o anumită măsură opticii momentului, la data cînd saturația imitațiilor discredita valoarea

---

[2] *Ibidem.*
[3] *Ibsen, întîia metafizică, ed. cit.*, p. 26.
[4] *Teatru de idei, ed. cit.*, p. 36.
[5] *Ibsen, întîia metafizică, ed. cit.*, p. 28.
[6] *Comemorarea lui Ibsen, ed. cit.*, p. 32.

Scanned with OKEN Scanner

și semnificația originalului. Noutatea teatrului lui Pirandello nu convinsese, la noi, în mod surprinzător, nici spirite acute ca un Camil Petrescu ; părea predestinată suspiciunii „filozofia" dramaturgului italian, a cărui valoare se reducea și pentru M. Sebastian la cea a unui „mare tehnician (...) preocupat de problemele strict formale ale artei sale" [8]. Interpretări mult mai tîrzii vor recunoaște că inovațiile esteticii teatrale pirandelliene denunță „criza spectacolului" pentru care „dificultatea închegării reprezentației devine metaforă ontologică" [9].

Preocupat la rîndul lui de existența și de manifestările unei crize generale a teatrului, M. Sebastian reține drept una dintre cauze, cea mai importantă din unghiul analizei sale, situația critică a literaturii dramatice. Un fenomen simptomatic, ce funcționează și drept remediu al crizei dramaturgiei, este proliferarea uneori hibridă și excesivă a dramatizărilor după romane mai mult sau mai puțin celebre. Tentația dramatizării nu ocolește, cel puțin la nivelul intențiilor (vizate de Gaston Baty), nici opere de complexitatea și dificultatea ciclului romanesc proustian. Operația, virtuală, departe de a scandaliza prin caracterul ei de incompatibilitate, declanșează analiza disociativă a lui M. Sebastian, care reține și distribuie teatrului (dintr-un reflex, poate restrictiv, propriu unui raționalism incorijibil, care îl apropie de G. Călinescu în ideea raportării viabilității lui Proust la „balzacianismul" intrinsec) o posibilă „comedie socială"., Față de opera lui Proust, această comedie nu va valora nici cît o pagină dar față de teatrul de astăzi va fi o adevărată descoperire, căci îi va dărui o nouă lume" [10]. Apelul la marea literatură va echivala în teatru cu un cîștig de vigoare și seriozitate, va însemna îmbogățirea scenei cu eroi complecși, ce fac posibilă și verosimilă existența dramei de conștiință. „Încercarea de a da teatrului un Nicolae Stavroghin sau o Emma Bovary nu este — cum s-a zis cu superficialitate — o trădare a teatrului, ci dimpotrivă o reîntoarcere a sa spre marile întrebări, spre marile neliniști" [11].

Teatrul reprezintă totdeauna o „experiență" pentru romancier ; el îl atrage prin simplul dar irezistibilul miraj al scenei către o dublă confruntare și emoție : aceea cu publicul și, cealaltă, mult mai importantă pentru creator, cu propria-i operă, cu re-găsirea ei într-o formă devenită brusc străină și independentă : „Există în teatru, în ciuda ficțiunilor cu care lucrează, o anumită realitate tangibilă, care îi poate da iluzia că se întîlnește cu propriile lui plăsmuiri detașate de el și devenite în mod fizic autonome" [12].

El însuși romancier și dramaturg, M. Sebastian revine în articolele sale, cu o insistență ce trădează o adevărată profesiune de credință, asupra comparației celor două genuri de artă corespunzătoare unor estetici și tehnici diferite. Publicistica teatrală oferă un interesant spectacol de idei și cuprinde, în parte, o critică de creator ce reflectează la arta lui. Fascinației teatrului nu i s-au putut sustrage nici marii romancieri — enumerați de Sebastian — Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Daudet, Dostoievski, Tolstoi ș.a. Indiferent de

---

[7] *Teatru de idei, ed. cit.*, p. 37.
[8] *Notă despre Pirandello, ed. cit.*, p. 40.
[9] Maria Vodă-Căpușan, *Dramatis personae*, Cluj-Napoca, „Dacia", 1980, p. 228.
[10] *Notă de teatru, ed. cit.*, p. 67.
[11] *Notă de teatru, ed. cit.*, p. 65.
[12] *Notă la o piesă de Charles Morgan*, „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 10.

Scanned with OKEN Scanner

rezultate, „experiența "teatrului rămîne profitabilă pentru romancier, îmbogățit cu o nouă perspectivă asupra artei sale, de care se va resimți, fie și în latura strict tehnică : „În comparație cu teatrul, romanul este o artă generoasă (...) Teatrul este o artă de concizinne. El precipită, rezumă, procedează sumar" [13]. Diferența dintre un roman și o piesă de teatru este în primul rînd una de *ritm*. Romancierul, acomodat unei tehnici digresive, trebuie să adopte o cadență diferită trecînd la dramă : „Distanțele în teatru sînt scurte, spațiul e limitat, tehnica este obligatoriu schematică (...) În viziunea de teatru este ceva *instantaneu* care simplifică lucrurile de la punctul de plecare și le grăbește (...) Ceea ce este determinant în tehnica teatrului este cortina. Cortina trebuie să cadă" [14].

Deosebirile dar și confluențele între epic și dramatic, reținute de M. Sebastian, ce se confirmă din nou un adversar al teoriei „purității" genurilor (cum o făcuse și în eseurile asupra romanului „liric", modern) sînt puse în evidență în procesul complicat și riscat al dramatizărilor. Deloc întîmplătoare, reușitele aparțin, de obicei unor dramaturgi dublați de romancieri : Jean Giraudoux, Ch. Morgan, ș.a. Considerînd teatrul „o treabă de vacanță" pentru romancier, M. Sebastian prelua de fapt o formulă convenabilă de la Ch. Morgan, formulă ce conținea în subsidiar un clasament al genurilor, susținut cu ostentație dar neconvingător de dramaturgul român, obstinat în ideea — ce trăda deseori deziluzia unei pasiuni — inferiorității teatrului. Facilitatea teatrului ca gen este recunoscută și de Jules Renard în jurnalul său, la care M. Sebastian, mare admirator al acestuia și al literaturii confesive, în genere, recurge, ca și la opera fraților Goncourt, pentru valoarea preceptelor conținute de aceste memorii, adevărate „manuale" de artă dramatică, ce nu omit efectele, de un gust îndoielnic, prezente în această artă. Pentru M. Sebastian „inferioritatea" teatrului se datorește mai ales procedeelor tehnice de care se prevalează acesta : contraste tari, psihologii simetrice, efecte arbitrare obținute prin des utilizatele „lovituri de teatru". „Teatrul e un instrument care nu înregistrează decît ceea ce este apăsat, excesiv, categoric. Jumătățile de ton (...) îi scapă. E o artă de procedee sumare, violent sugestive" [15].

„Aventura" teatrului înseamnă, apoi, pătrunderea într-o ambianță specifică, de care M. Sebastian este constant sensibilizat, la care concură sala și scena, publicul și actorii, mediu unde predomină subiectivitatea, lipsa de luciditate și de control propriu și se menține, pînă în ultimul moment, incertitudinea în legătură cu un succes sau insucces : „E acolo o atmosferă de febră, de neliniște, de cabotinaj, un amestec de false emoții, false adevăruri și false legi, care te fac cu ușurință prizonierul lor și te obligă să vezi totul prin prisma lor deformatoare" [16].

Atragerea scriitorilor spre teatru nu trebuie să rămînă la stadiul unui experiment avantajos pentru creatorul venit din alte genuri literare ci trebuie să devină un obiectiv principal al instituțiilor teatrale. Semnalată de M. Sebastian, tentativa lui Louis Jouvet de a converti spre teatru o serie de proza-

---

[13] *Cronica teatrală la „Acolo departe"...* de Mircea Ștefănescu, ed. cit., p. 200.
[14] *Notă la o piesă de Charles Morgan*, „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 10.
[15] Cronica teatrală la *Rămînem prieteni* de Henri Jeanson, *ed. cit.*, p. 156.
[16] Cronica teatrală la *„Apa vie"* de V.I. Popa, *ed. cit.*, p. 172.

Scanned with OKEN Scanner

tori s-a soldat cu un mare cîștig al dramaturgiei franceze: consacrarea lui Jean Giraudoux ca dramaturg original și de mare valoare. Operația similară este recomandată teatrului românesc vinovat în plus de a-și fi pierdut și o parte din dramaturgii importanți, care renunță a mai scrie piese (cazul lui Camil Petrescu). Criza dramaturgiei românești s-ar datora după M. Sebastian, nu absenței unor personalități scriitoricești, ci condițiilor nefaste, de ordin material și organizatoric, din cadrul sistemului teatral: „Înaintea unui sezon literar, editorii noștrii încheie contracte cu scriitorii români. Înaintea unui sezon teatral, directorii de teatru își comandă repertoriul de la Paris sau de la Viena. Iată ce de avem o bogată literatură epică. Iată de ce nu avem o literatură dramatică" [17].

Este vina instituțiilor teatrale și mai ales a Teatrului Național (care se dezice astfel de una din funcțiile sale cele mai importante) de a neglija rolul decisiv al scriitorilor la crearea unei dramaturgii originale și de a se menține în mediocritatea întreținută de aportul aproape exclusiv al „oamenilor de specialitate". O idee frecventă, susținută cu multă fervoare critică de M. Sebastian, este aceea a decalajului dintre teatrul românesc și celelalte domenii culturale: „între teatrul nostru de astăzi și celelalte arte (literatură, plastică, muzică), este o deosebire de nivel care echivalează cu scoaterea teatrului din cultură"." [18] La o privire retrospectivă, criticul teatral constata, în 1936, cu o severitate întemeiată, de care nu s-a dezis nici în urma intervenției voit atenuante a lui Pompiliu Constantinescu, situația îngrijorătoare a dramaturgiei românești, în care nu debutase, timp zece ani, decît un singur scriitor — Ion Cantacuzino.

Pentru M. Sebastian, teatrul românesc părea complet izolat de marea mișcare culturală interbelică, rămas sub nivelul valoric al celorlalte arte, nepermeabil la inovațiile estetice din epocă, amorf în toate sectoarele sale: literatură dramatică, direcție de scenă, spirit critic în „banca H". Pare un tablou intenționat întunecat, cel prezentat de M. Sebastian asupra unui „teatru cu punțile tăiate", imagine menită a incita spiritele și a modifica o situație, nu mult diferită în realitate.

Într-o serie de articole eseistice, ce au fost considerate și „simptomatologice" [19], Sebastian pare a inventaria foarte drastic cauzele crizei generale a teatrului românesc, pe care o consideră în primul rînd „o criză de ordin spiritual. Și simptomul ei cel mai grav este carența totală, (...) absolută a spiritului critic" [20]. Acesta lipsește și criticii dramatice profesioniste, instalată pe poziții confortabile, total ineficientă în ridicarea conștiinței de sine a teatrului românesc: „Banca H, «banca cea mai temută de directori și actori», este în realitate un șir de fotolii de treabă, de care nimeni nu se sperie (...). Nu există o atitudine critică acolo. Și dacă există, cu atît mai rău pentru ea: nimeni nu o vede, nimeni nu o simte, nimeni nu i se supune" [21]. Controlul critic, privirea lucidă devin cu atît mai necesare într-un mediu dificil cum este teatrul, a cărui „psihologie" (invocată adesea de Sebastian) — ce vizează un amestec de subiectivitate, orgolii, artificii, cabotinaj — interzice clarviziunea în auto-

[17] *Nolă tot despre literatura dramatică*, ed. cit., p. 62.
[18] *La o nouă direcție a Teatrului Național*, ed. cit., p. 95.
[19] Henri Zalis, *Mihail Sebastian critic și eseist*, „Steaua", XXXI, 1980, nr. 10.
[20] M. Sebastian, *„Banca H" sau despre o atitudine critică în teatru*, ed. cit., p. 123.
[21] *Idem*, p. 122.

apreciere a celor care practică această meserie, a oamenilor de teatru, în general.

Conștiința „băncii H" nu poate fi activată atît timp cît ea rămîne închisă în cercul strîmt al „specialiștilor" (fin ironizați de M. Sebastian), care nu acceptă adoptarea unor personalități din alte domenii (estetică, filozofie) și ceea ce-i mai grav se desolidarizează complet de critica literară : „Nici un loc din Banca H nu-i revine criticii literare" [22]. Era firește o doză de exagerare (M. Sebastian însuși ocupa un loc al „băncii H") nu străină de o finalitate programatică. Practicarea criticii teatrale de persoane cu un alt orizont, mult mai larg — pentru situația similară, M. Sebastian semnalează, în aria franceză, nume de o valoare exemplară : Benjamin Crémieux, Roger Martin du Gard, Albert Thibaudet, veniți spre teatru din medii culturale exterioare — ar contribui la restabilirea legăturilor teatrului cu direcțiile de manifestare ale celorlalte arte.

Critica teatrală este responsabilă de lipsa unei tradiții teatrale, a cărei mărturie trebuia fixată în „cărțile de teatru". Acestea lipsesc sau sînt extrem de rare în teatrologia românească. Rolul lor, unul foarte important, este acela „de «conservator» în înțelesul strict al cuvîntului : rol de a conserva, a menține și a trece mai departe anumite învățăminte" [23]. De lipsa acestei „memorii" a teatrului înscrisă într-o bibliografie de specialitate, se resimt totdeauna montările dintr-un repertoriu mai dificil (M. Sebastian exemplifică prin piese de I. L. Caragiale, G. Hauptmann), descoperite în latura unei posibile dar inexistente confruntări cu spectacole mai vechi, cu interpreți diferiți.

Una din puținele cărți de teatru la acea dată, *Pretexte pentru o dramaturgie românească* de Haig Acterian, era suficientă pentru a-l incita pe M. Sebastian la delimitări polemice, interesante, unele confirmînd idei și poziții susținute anterior. Dacă pentru H. Acterian regenerarea teatrului românesc s-ar putea datora unei modificări a tehnicii dramatice, pentru M. Sebastian renașterea nu poate veni decît de la literatura dramatică ; tehnica însăși ca „instrument autonom de text" [24] nu există, ea este totdeauna subordonată acestuia. Luînd în discuție teatrul „narcisist" — recte naturalist, Sebastian îl consideră o formă improprie, cît se poate de îndepărtată de esența propriu-zisă a teatrului : „Teatrului nu-i cerem să «reproducă» ci să creeze. Nu vrem să ne dea iluzia vieții, ci dimpotrivă certitudinea iluziei" [25]. Acuzația adusă de H. Acterian lui Al. Davila, devenit „un caz" pentru teatrul românesc, căruia i-ar fi dat o orientare nefastă, accentuat naturalistă, este spulberată de M. Sebastian cu o argumentație nelipsită de incizii ironice prin care se fac trimiteri la erori de cronologie, de periodizare în legătură cu teatrul nostru.

Un alt simptom al crizei teatrului îl confirmă situația publicului și atenția exagerată — după M. Sebastian — pe care i-o acordă oamenii de teatru, preocupați a-l atrage și printr-o serie de concesii făcute gustului minor. Complet nesatisfăcut de nivelul publicului român, M. Sebastian îi face un rechizitoriu lipsit de menajamente : „Chipul în care se ascultă la teatru este un act de inepție colectivă (...) Nu e vorba de puțina înțelegere a unor oameni. E pur și simplu prostia îndărătnică, stupidă, închisă, refractară și bonomă a publi-

---

[22] *„Banca H. Teatrul cu punțile tăiate", ed. cit.*, p. 126.
[23] *Banca H" .Nu avem cărți de teatru, ed. cit.*, p. 127.
[24] *Haig Acterian*, „Rampa" XIX, 1936, nr. 5 425.
[25] *Despre un teatru „narcisist"*, „Rampa", XIX, 1936, nr. 5 430.

cului. E superior și suficient (...) Nu îl emoționează gîndul. Nu îl insultă imbecilitatea (...) Singura tragedie, la care e sensibil, e o femeie care plînge" [26].

Relația public — scenă declanșează observațiile moralistului M. Sebastian, descurajat, sceptic în privința posibilității teatrului de a modela conștiințele. Piesele „neplăcute" ale lui G. B. Shav nu au asupra publicului nostru efectul așteptat ; o delimitare netă între scenă și viață persistă în refuzul oricărei comunicări a spectatorilor cu arta satiricului irlandez : „Intîlnirea trebuia să-mi descopere reacțiunea delicventului denunțat (...) Sînt un naiv (...) Cortina a căzut peste o securitate integrală. Tapeuri și amanți profesioniști s-au găsit după spectacol calmi, puțin tulburați poate de primejdia care trecuse, dar îmbărbătați în strîngerea lor de mînă devenită în momentul acela mai mult decît un gest de politețe, un act de solidaritate" [27].

Mai gravă este situația cînd teatrul însuși escamotează intenționat reliefarea problemelor de conștiință. Sensurile unei piese protestare ca *Azilul de noapte* de Maxim Gorki pot fi deviate, manipulate, prin simple efecte regizorale : „*Azilul de noapte* este o piesă revoluționară din care teatrul a făcut un spectacol confortabil. Teatrul are arta de a amortiza loviturile periculoase, schimbîndu-le direcția și de a nu răspunde întrebărilor grave, prefăcîndu-se că nu le aude" [28]. Uneori simpla intervenție a unui regizor lipsit de personalitate — deși în spectacolul românesc se apelase la un colaborator, destul de obscur însă, al lui C. Stanislavski, Mihail Muratov — poate, prin mediocritate tehnică, să estompeze adevărurile denunțate de o dramă socială.

Deși flagelează, fără reticență, publicul, M. Sebastian nu poate accepta nici un moment ideea absenței acestui partener al spectacolului în relația cu scena. Noutatea adusă de televiziune (Societatea Philips făcuse demonstrații asupra acestei descoperiri în Parcul Libertății din București, în iunie 1938[29]) nu-i inspiră încredere. Anularea „mirajului" teatrului (și nu lipsesc accentele sentimentale în invocarea farmecului unor seri de spectacol) prin lipsa publicului, a mulțimii ce asistă în săli, creează pentru criticul dramatic o situație inacceptabilă : „Un singur om nu poate fi un spectator (...) Hamlet jucat pentru un singur om trebuie să fie de neînțeles, fals, imposibil (...) Spectacolul s-a născut pe stadioane, în arene, în piețe publice. Această origine îi fixează legile de viață. Nu le va putea rupe, decît murind" [30].

O problemă importantă luată în discuție de publicistica teatrală a lui M. Sebastian are în vedere „cazul" I. L. Caragiale, resuscitat, la acea dată, prin speculațiile din jurul pretinsei „inactualități" a dramaturgului. Sub pretextul unei argumentații obiective, pe fundamente estetice, se apela la falsa teorie a perisabilității comediei de moravuri față de comedia de caracter (o obiecție în realitate nejustificată pentru *O scrisoare pierdută*, piesă ce întrunește ambele trăsături). Mare admirator al lui Caragiale, ca și Camil Petrescu, M. Sebastian recunoaște fără ezitare geniul dramaturgului, valoarea de mare clasic a acestuia, alături de M. Eminescu, în cadrul literaturii române: „L. Caragiale rămîne, în ciuda timpului care trece, linia mare a teatrului

---

[26] *Publicul, ed. cit.*, p. 109.
[27] *Meseria d-nei Warren, ed. cit.*, p. 112.
[28] Cronica teatrală la *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *ed. cit.*, p. 185.
[29] Cf. I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. VII, București , „Minerva", 1978, p. 354.
[30] M. Sebastian, *Nu cred în televiziune !, ed. cit.*, p. 113.

Scanned with OKEN Scanner

românesc (...) Ne dăm seama cu toții că aici este filonul nostru dramatic original și că numai prin el teatru românesc există ca valoare de creație" [31]. Rezistența comediilor lui Caragiale este pusă de M. Sebastian în strînsă relație cu încercarea, foarte convingătoare, de a reabilita, într-un mic eseu teoretic, valoarea estetică a farsei. Eseistul descoperă în farsă un gen dificil și, din această cauză, puțin gustat de publicul obișnuit. Bazîndu-se pe „invenție", farsa solicită imaginația, de aceea ea amuză mai mult copiii și ... oamenii inteligenți : „Pe copii, fiindcă ei sînt sensibili la miracol (...) Pe oameni inteligenți, pentru că farsa este un joc și inteligența tot un joc este" [32]. M. Sebastian accentuează elementele de farsă din comediile lui Caragiale, văzînd în ele o garanție a succesului continuu și, deci, a „actualității" dramaturgului, al cărui merit principal este de a fi un adevărat „scriitor de farse", care „prin însăși firea genului de artă care îl preocupa, este autorul unei aristocrații. Aristocrația intelectuală a farsei" [33]. Calitățile de farsă ale pieselor lui Caragiale sînt cele recomandate a fi puse în valoare de regie, anticipare și coincidență cu sensul unor montări de mai tîrziu. Printre mijloacele comicului utilizate de I. L. Caragiale, deloc neglijabile sînt numele personajelor, observația mai generală a criticii literare este realuată în stilul specific eseului lui Sebastian : „Fiecare nume caracterizează : e o mască sintetică, o grimă care creează comicul, asemeni grimei clovnilor la circ" [34].

O scrisoare pierdută este văzută de M. Sebastian în două spectacole diferite ; în 1929 este fascinat, mai ales, de „miracolul" interpretării lui Ion Brezeanu, iar mai tîrziu admiră cîțiva tineri actori, puși în valoare de studioul Teatrului Național, condus de Camil Petrescu. Ambele cronici reține și scot în evidență încă o dată valoarea textului dramatic, „mișcarea" vieții încifrată în el : „Caragiale e în esența lui dramatic — textul piesei nu *poate* fi falsificat de un om care știe să citească. Mișcarea autorului nu mai ține de regizor. Piesa (...) trăiește pe hîrtie în așa fel, încît altmiteri nu e posibil să înțeleagă cineva" [35].

Actualitatea lui Caragiale pare a se fi păstrat neschimbată și în domeniul scrierilor sale despre teatru, a cronicilor dramatice propriu-zise. Acestea relevă spiritul critic al dramaturgului și informează asupra condițiilor teatrului epocii sale. M. Sebastian reține valoarea *criticii de direcție* practicate de Caragiale într-o perioadă nu prea îndepărtată de începuturile teatrului românesc. Spectacolele la care se referă cronicarul teatral : „sînt cu mult sub limita unei observații critice, dar după cum ridicola producție poetică a timpului nu l-a împiedicat pe Maiorescu să fie un critic adevărat, nici teatrul corespunzător nu-l poate împiedica pe Caragiale să fie la fel de pătrunzător critic" [36]. Problemele teatrului din vremea lui Caragiale (referitoare la repertoriu, la exagerările interpreților, la direcția de scenă și presa teatrală), M. Sebastian le regăsește în perioada interbelică, încît, sprijinindu-se pe ironia textelor caragialești, trimite săgeți în direcția contemporanilor și meditează cu scepticism : „E o

---

[31] *Ultima convorbire cu „banca H"*, *ed. cit.*, p. 44
[32] *Farsa, gen superior de artă*, *ed. cit.*, p. 33.
[33] *Idem*, p. 34.
[34] *Ibidem.*
[35] *Scrisoarea pierdută*, *ed. cit.*, p. 76.
[36] *Caragiale cronicar dramatic*, *ed. cit.*, p. 69.

Scanned with OKEN Scanner

jumătate de veac la mijloc !... Teatrul, vai !, e o artă care nu îmbătrînește" [37].

Actualitatea criticii teatrale practicate de un scriitor clasic, M. Sebastian o descoperă și la M. Eminescu, poetul care „prin sensibilitatea artistică și prin marile ambiții dramatice (...) era nesfîrșit mai sus de teatrul timpului său".[38] Eminescu însemna o superioritate de talent, dar, mai ales, de conștiință artistică (mărturie fiind observațiile polemice la adresa pieselor românești — de care nu fusese scutit nici V. Alecsandri), a unui artist îndrăgostit de teatru : „Niciodată nu avea acea oboseală de spectator blazat caracteristică de obicei cronicarilor dramatici, pentru care oboseala este aproape un stil (...) El era mai mult pe scenă decît în sală, mai mult de partea actorilor decît de partea publicului" [39].

Un moment important pentru teatrul interbelic l-a constituit numirea lui Camil Petrescu la conducerea Teatrului Național. M. Sebastian a fost printre cei care au primit cu satisfacție această numire subliniind „sensul moral" ce-l inculca : „Este victoria unei activități intelectuale care nu s-a trădat niciodată pe sine" [40]. Multe speranțe ale lui Sebastian s-au îndreptat spre schimbările decisive propuse în instituție de autorul celei mai interesante doctrine estetice românești a teatrului. Directoratul lui Camil Petrescu a însemnat în primul rînd fixarea unui repertoriu de calitate, îmbogățit la capitolul pieselor străine cu traduceri și prelucrări încredințate unor scriitori de talent. Camil Petrescu a preconizat înnoiri ale viziunii regizorale prin introducerea conceptului de „regie concretă" în experimentarea Studioului Național, unde a creat tinerilor actori șanse de afirmare prin distribuirea în roluri principale. M. Sebastian semnalează împlinirile programului lui Camil Petrescu — traducerile de Corneille și Racine, făcute de Vl. Streinu și respectiv Emil Gulian, introducerea în repertoriu a capodoperei lui E. O'Neil, *Din jale se întrupează Electra* — și consacră cronici dramatice tuturor pieselor jucate în acea perioadă la Teatrul Național și în studioul acestuia, spectacole la regia cărora colaborase în mare măsură și directorul.

Un loc aparte în publicistica lui M. Sebastian îl ocupă articolele și cronicile dedicate unor oameni de teatru francezi (dramaturgi, regizori, actori) și în special, personalităților afirmate la „Nouvelle Revue Française" — cazul lui Jacques Copeau — revistă de spiritul căreia scriitorul român fusese influențat. Observații de mare finețe conțin cronicile la spectacolele cu piesele lui J. Giraudoux și P. Claudel, dramaturgi ce consacră teatrul poetic, mult prețuit de M. Sebastian.

La spectacolul cu *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, M. Sebastian distinge nu numai calitățile poetice dar și „caracterul epigramatic" al textului, nota de „jurnalism" inclusă în piesa lui J. Giraudoux (trăsătură de la care — avertiza în alt loc criticul român — pornea pericolul alunecării în formulă și poncif). Piesa în discuție era situată pe linia unui spirit radical, îndreptat „împotriva *importanților* (...) împotriva minciunii de Stat, împotriva istoriei cu panaș" [41], fiind receptată ca atare de public. Comentariul lui M. Sebastian continuă apoi

---

[37] *Idem*, p. 73.
[38] *Eminescu, cronicar dramatic*, „Revista Fundațiilor Regale", VI, 1939, nr. 7.
[39] *Idem*.
[40] *Camil Petrescu director al Teatrului Național*, *ed. cit.*, p. 101.
[41] *Un discurs către morți*, *ed. cit.*, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

în marginea calității interpretării lui Louis Jouvet care transformă „discursul către morți" într-o „laudă a vieții — iată un gest de curaj care poate însemna ruina tuturor industriilor de eroism" [42].

Teatrul poetic al lui Giraudoux pare a fi cel mai apropiat afinităților structurale ale dramaturgului și principiilor estetice, implicate sau ferm exprimate, ale criticului teatral M. Sebastian. O autodefinire confesivă se întrevede în comentariul eseistic dedicat scriitorului francez : „Giraudoux aduce pe scenă un filon de poezie, de sensibilitate și de visare. S-ar spune că dincolo de rampă încetează pentru el legea gravitației, care îi lipește pe oameni de pămînt. S-ar spune că desprinși dintr-un conformism apăsător și zilnic, oamenii intră acolo într-o zonă de libertate, de invenție, de fantezie" [43]. O resuscitare a vechilor filoane dramatice ale artei teatrale o realizează dramaturgia lui Paul Claudel, spectacolul românesc cu piesa *Îngerul a vestit pe Maria*, ale cărei calități poetice au fost transpuse în traducerea lui Ion Pillat, pune în lumină valoarea textului claudelian, suflul liric ce-l străbate, care „descinde ca spirit din vechile mistere franceze" [44].

Jacques Copeau este pentru M. Sebastian o „personalitate morală" cu dublă deschidere spirituală, spre literatură și spre teatru, prin rolul jucat la direcția N.R.F. și, apoi, în fruntea teatrului Vieux-Colombier. Copeau, format în cercul unor mari scriitori, vine spre teatru — ca și M. Sebastian — cu o anumită neîncredere de natură literară. Cîteva principii ale omului de teatru francez l-au atras fără îndoială pe Sebastian : subordonarea activității teatrale unei literaturi dramatice și apărarea supremației textului în fața regiei. Într-o perioadă în care teatrul era supus unor formule și experimente regizorale extrem de variate, M. Sebastian descoperă cu satisfacție la Copeau afirmarea „tradițiilor clasice, cultul valorilor eterne, modestia tehnicii teatrale subordonată poeziei[45]. Datorită lui Copeau, Franța însăși păstrează formele clare ale teatrului și opune rezistență la „isteria reformatoare a ceea ce s-a numit expresionism" [46]. Copeau joacă în teatrul francez rolul unui șef de școală din tradiția căreia descind personalitățile grupate în numitul Le Cartel, amintit de Sebastian ce distingea aici două direcții de manifestare : spre o formă de spectacol feeric (L. Jouvet, G. Baty) și spre teatrul satiric (G. Pitoëff, Ch. Dullin). Sebastian este cucerit de formula scenotehnică — *le tréteau nu* — practicată în teatrul lui Copeau, la Vieux-Colombier. Această inovație „ia actorului și poetului orice posibilitate de a trișa. Pe scîndura goală nu mai e loc decît pentru lumina poeziei și pentru flacăra dramei" [47]. Cunoscîndu-l mai de aproape — Copeau venise, în 1940, la București — M. Sebastian este încredințat încă o dată, că programul acestuia ar restitui teatrului „demnitatea pierdută".

O finalitate similară are în vedere M. Sebastian cînd susține drept remediu al crizei teatrului infuzia de poezie. Neacceptînd platitudinea teatrului naturalist, mediocritatea proliferantă a pieselor bulevardiere, cu totul neconvins de agitația avangardistă, criticul teatral vede o singură soluție pentru schim-

---

[42] *Idem*, p 51.
[43] *Ceva despre teatrul lui Giraudoux*, *ed. cit.*, p. 49.
[44] *Notă despre teatrul francez contemporan*, *ed. cit.*, p. 135.
[45] *Jacques Copeau*, *ed. cit.*, p. 82.
[46] *Ibidem*.
[47] *Idem*, p. 83.

barea situației : „singură poezia — un suflu răscolitor de poezie, care să doboare la pămînt toate rețetele de tehnică, toate poncifele actoricești, toate procedeele mecanice — singură poezia e în stare să salveze teatrul[48].

Criticul dramatic analizase în detaliu situația teatrului, în epocă, într-un efort lucid de semnalare a pericolelor incipiente, a elementelor nebuloase, derutante, și denunțase excesele ce amenințau să altereze valorile genului. M. Sebastian distinge, în manifestările de criză a teatrului, nu declinul genului ci sensul unei noi orientări. El nu întîrzie a recunoaște teatrului rolul de artă sintetică, integratoare și, nu mai puțin, militantă. Raportat la cadrul larg al culturii și societății, teatrul dobîndește importanța, funcțiile și privilegiile unei sinteze a artelor, ceea ce îi amplifică răspunderile și îl plasează în avangarda mutațiilor surprinse în sensibilitatea, conștiința și estetica unei epoci : „Scena precipită marile explicații : ea aduce în lumină cu claritate, uneori cu violență, procese de creație care în poezie sau în epică sînt mai lente, mai greu de recunoscut, mai ascunse... Revoluțiile și rezistențele se definesc cu cortina ridicată“ [49].

MIHAIL SEBASTIAN — CRITIQUE DRAMATIQUE

RÉSUMÉ

L'étude propose une radiographie de l'activité de Mihail Sebastian, l'un des plus importants critiques dramatiques de la littérature roumaine, esprit de finesse, bien cultivé, etincelant essayiste.

L'art du théâtre est conçu comme une „expérience“, une „aventure“ — fétiche et profession de foi de sa génération. Ce sont Ibsen et Pirandello les deux phénomènes dramatiques qui incitent l'intérêt de Sebastian, celui ci désavouant cependant leurs „idées“, leur célébralité excessive dans la doctrine et la technique théâtrales. Adversaire de la théorie de la „pureté“ des genres littéraires, M. Sebastian observe plutôt la confluence épique-dramatique.

En portant une accusation polémique à la crise théâtrale, au visible décalage entre le théâtre et l'évolution esthétique de la culture roumaine de l'époque, M. Sebastian en fait responsable la précarité de la dramaturgie et de la théâtrologie — „la mémoire“ absente du théâtre roumain — et surtout l'assoupissement de l'esprit critique „des spécialistes“.

L'admiration constante pour I.L. Caragiale aboutit à une théorie de la farse, dont la difficulté et la valeur esthétique garantissent „l'actualité“ du grand dramaturge. Un autre repère classique, c'est Eminescu — chroniquer dramatique, dans lequel il voit une conscience artistique, ardente et polémique à la fois.

Séduit par le théâtre français, M. Sebastian manifesta constamment ses affinités avec le théâtre poétique de J. Giraudoux et de P. Claudel et il s'attacha aux principes esthétiques de J. Copeau, qui paraît restituer à cet art sa „dignité perdue“.

C'est la propension de M. Sebastian pour les valeurs plutôt classiques qui le rend méfiant de l'avantgarde théâtrale, l'espace des excès formels. Seule la poésie pourrait sauver le théâtre.

D'ailleurs, la crise théâtrale n'est pas vue comme un phénomène de déclin du genre, mais une manifestation des multiples mutations de cet art synthétique et militant.

[48] Cronica teatrală la *Îngerul a vestit pe Maria* de Paul Claudel, *ed. cit.*, p. 206.
[49] *Notă despre literatura dramatică*, „Revista Fundațiilor Regale“, III, 1936, nr. 9.

Scanned with OKEN Scanner

UN PORTRET AL SCRIITORULUI ÎN TINEREȚE (DELAVRANCEA LA 125 DE ANI DE LA NAȘTERE)

DE

GABRIELA DRĂGOI

Un comentariu asupra literaturii lui Delavrancea, fie și tutelat de pioșenie, nu poate împinge elogiul pînă la ultimele lui consecințe. Senzația de insatisfacție, uneori foarte accentuată, urmărește pe cititor, și nu numai pe cel de astăzi. Pentru că cei dintîi care au sesizat denivelările operei, sancționînd insuficiența resurselor și inegalitatea realizării, au fost contemporanii lui Delavrancea.

Și, totuși, disponibilitățile, „proiectul" existenței lui Delavrancea propuneau un spirit mult mai viu, mai modern decît opera. Această etapă biografică, tinerețea, a fost deseori invocată și constrînsă întotdeauna să se întoarcă spre operă. Între viața trăită și viața ficțiunii apar relații de convergență și divergență care devin ipoteze fecunde în analiza critică, dar cei doi termeni — viață, operă — au și dreptul la autonomizare. Poate că astfel cele două ipostaze, deschise liber una către cealaltă, își pot păstra individualitatea și își pot modifica unghiul de proiecție reciprocă.

Îndreptîndu-te, deci, numai spre viața lui Delavrancea, descoperi că, de fapt, *omul* Delavrancea a avut o singură vîrstă, vîrsta unui om tînăr. Dacă încerci să-i schițezi un portret, liniile tind să reia și să refacă mereu un unic chip, „un portret al scriitorului în tinerețe". Înțelegi apoi că *existența* lui Delavrancea s-a constituit într-o *operă* desăvîrșită, răscumpărînd, prin frumusețe și altitudine, cealaltă operă, literară, perfectibilă chiar și în conștiința autorului ei. „Ființa de hîrtie", căutată în structura unei biografii de creator de un Roland Barthes, își semnalează extrem de discret prezența, își estompează contururile și se topește în fluxul mai puternic, mai intens și mai generos al vieții.

Intrarea în scenă a lui Delavrancea este spectaculoasă. Tînărul trăiește și exprimă, intensificînd trăirea, o aventură mistuitoare, a căutării de sine. Imaginea ajunge la noi prin intermediul corespondenței, texte ce echivalează cu un jurnal unde sînt consemnate, vibrant, patetic, tensionat, stări de spirit contradictorii, urmînd traiectoria sinuoasă a unei interogații perpetue. Este acum în Delavrancea o „rîvnă sălbatică", o „pornire furioasă" de cunoaștere și înțelegere a naturii umane și a naturii proprii cu deosebire. Formulele sînt penetrante, dovedind suplețe de gîndire și un timbru incitant, personal: „Nu printr-o analiză migăloasă de adunări, scăderi, integrări și diferențieri de impresiuni — scrie el unui prieten — am ajuns a-mi forma în firea mea imaginea, echivalența existenței tale, ci mai mult prin cîteva trăsuri mari, linii de căpetenie ce conturează valoarea morală a omului, întocmai cum cîteva linii curbe, trase repede cu cărbunele, îi hotărăsc valoarea materială"*.

Delavrancea pare în această etapă marcat de tristețe, îndoială și dezgust, stări pe care le decretează, repetat, narcisiac, dominante ale felului său de a fi: „O îndoială colosală care mă apasă, o nesiguranță, o neîncredere înnăscută și încleștată prin cunoștința lumii alcătuie firea mea". Instalat în incertitudine, are doar certitudinea sfîșierii. Și nu ezită să-și pună destinul

---

* Citatele vor fi date după Barbu Delavrancea, *Opere*, vol. IX, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și variante, glosar și bibliografie de Emilia Șt. Milicescu, București, „Minerva", 1974.

Scanned with OKEN Scanner

sub semnul acestei sfîşieri. O face într-o manieră apodictică, cum sînt atîtea dintre afirmaţiile acestei faze : „Omul e acelaşi, cel puţin de la douăzeci de ani în sus, nu se mai poate schimba în fond, continuă aceeaşi potigă apucată, şi nu-şi poate dezminţi firea cu nici un preţ. Cît despre mine, acelaşi şi acelaşi : îndoială şi iar îndoială, dezgust şi iar dezgust".

Avea 23—24 de ani, se autodefinea „sălbatic", „barbar", „hirsut". Sufletul îi era o rană deschisă, pe care el însuşi o otrăvea şi o îngrijea cu egală voluptate. Arăta, cum mărturiseşte, „bruscheţe în gesturi, o nedomolire barbară în vorbire". Insurgenţa se manifestă violent, acuzele se îndreaptă în trombă nestăvilită către sfărîmătorii de idealuri : „Ai veacului sunt şarlatanii, hoţii, pungaşii, tîritorii, omizile, caricaturile, ciocoii, faliţii, decrepitudinile, blestemaţii". Iese la iveală clocotul unei mari energii, iar „patima de-a lupta" se conturează deocamdată ca opţiune în sine. Obiectul acestei opţiuni transpare mai degrabă ca „ideal", în bună tradiţie paşoptistă : „totuşi idealul de ţară, de colectivitate, de năzuinţă socială, de luptă pentru binele comun, de mîndrie naţională, acest ideal îl simţ cum mă deşteaptă, mă aţîţă, mă aprinde". Sînt proiecţii majore, dezvăluind un profil moral şi o vocaţie de căuzaş. În sprijinul întrupării aspiraţiilor sale. Delavrancea aduce credinţa în muncă şi în cinste, valori stabilizatoare, moştenite de la ai săi şi invocate cu demnitate : „Am moştenit pe tata : el mi-a lăsat sărăcia şi cinstea ; nu voiesc să-l dau de ruşine". Accesele de mizantropie trec astfel în plan secund, ca teribiliste, trecătoare forme de juvenilitate.

Autoportretul, reluat obsedant, începe să-şi precizeze liniile. În pofida vehemenţei atitudinii şi a tonalităţii, tînărul tindea, nu tocmai în secret, şi spre altceva. O scrisoare, adresată la această vreme lui Duiliu Zamfirescu, trimite la acel „altceva" menit să limpezească trăsăturile încă tulburi ale chipului : „Oricît de preţios ar fi blocul din care sunt tăiat, sunt numai dăltuit, nu am şi daliile şi lustrul tău, nu am nici ovalul gesturilor tale, nici dulceaţa convingătoare a expresiilor tale, nici seninul şi echilibrul care formează caracterul esenţial al firii tale".

În plină criză a deznădejdii, intervine, se vede, conştiinţa unei misiuni ieşite din comun, sugerîndu-se că şansa realizării ei ar fi un climat prielnic, securizant, care ar produce o echilibrare a personalităţii. Sînt răsturnate, deci, „adevăruri" tranşante, înloţuite, la fel de tranşant, prin altele : „numai iluziile şi credinţa nasc bărbăţia în om. Îndoiala şi dezgustul sunt simţiri netrebnice". Ceţurile nu se îndepărtaseră încă („Fiarele sălbatice se jigăresc cînd prea sunt mîngîiate"), ezitarea persistă, ca şi teama de mrejele unei noi iluzii : „Ei, dacă toţi oamenii ar fi mai aşa, dacă nu toţi, cel puţin majoritatea, ei, da, aş înţelege şi eu siguranţa, nădejdea, liniştea, bunătatea, dar e greu ce cer eu, e o utopie, lumea e cum a fost, şi eu tot eu".

Traversase această lungă stare depresivă păstrînd mereu o punte care îl lega de ceilalţi, nu se abandonase nici un moment apatiei, neputinţei. Nu-l părăsise sentimentul răspunderii faţă de destinul său, întrevăzut — să fie doar un orgoliu al tinereţii ? — într-un orizont larg. Destinul literar este proiectat oarecum marginal. Scriitorul poate fi depistat numai în acest epistolier, ori în articolele trimise de la Paris pentru a fi publicate în revistele din ţară. Pentru Delavrancea scrisul este deocamdată nevoie de comunicare, de confesiune. Ideea de ficţiune, de lume creată se insinuează ceva mai tîrziu. Iar insatisfacţiile de acum sînt mai puţin ale scriitorului, cît ale celui care refuză izolarea şi vede în scris o posibilitate de salvare. Delavrancea are o propensiune structurală spre comuniune cu semenii şi se culpabilizează mai întîi el însuşi de imperfecţia dialogului : „să tot spui, fără a mă opri, zi şi noapte, n-aş reuşi să spui tot : sunt mai mult decît pot esprima şi esprim atît de palid, atît de imperfect, atît de costeliv, că îmi vine să rup fiece rînd şi să arz în gît fiece cuvînt".

Pentru o fire ca aceasta, însingurarea ar fi fost probabil o pedeapsă insuportabilă. Resurse tumultuoase de căldură, de devoţiune se ridică din întreaga sa fiinţă. „Dezgustul", departe de a fi fost păgubitor, devastator, protejase, degajase acel spaţiu al bunătăţii, al generozităţii, al prieteniei şi dragostei. În modelarea personalităţii lui Delavrancea, aceste forţe au intrat în joc în mod esenţial.

Acum, în pragul unor spectaculare experienţe de om public, şi mai tîrziu, cînd este împovărat de responsabilităţi şi în plină glorie literară, Delavrancea pare că trăieşte cu adevărat numai cînd se poate dărui altora. Patetic, fără rezerve, fără cenzură, total. Trăsături trecute, în cazul literaturii lui Delavrancea, în registrul minusurilor de valoare constituie pentru om calităţi, apreciate ca atare de contemporani. „Ori dai tot, ori sporeşti numărul şarlatanilor", spune undeva Delavrancea.

Iar în viaţa de toate zilele, „risipitorul", cum îl numea Vlahuţă, părea uneori chiar indiferent, neinteresat de reciprocitatea sentimentelor („mie-mi pasă aşa de puţin dacă mă iubeşte acel pe care-l iubesc"). În timp ce Caragiale nu-şi putea reprima maliţia şi îl încondeia pe Delavrancea într-o scrisoare devenită ulterior celebră, lirismul acestuia din urmă se revărsa abundent, dezlănţuit : „mi-e dor de tine, de nasul tău impertinent, de buza ta de jos violentă, de buza ta de sus obraznică, de ochelari-ochii tăi diabolic — spirituali. Mi-e dor de inima şi

de capul tău". E uşor de presupus cum va fi primit prietenul stabilit la Berlin asemenea dovezi de impetuoasă tandreţe. Delavrancea ştia de altfel la ce se poate aştepta şi îşi încheia misiva cu un avertisment : „Să nu rîzi ! De altele, da — şi am multe, de asta, nu".

Cît despre universul „casnic" al lui Delavrancea, şi aici zeităţile tutelare sînt generozitatea şi dăruirea. Ceea ce poate trece drept mediocră viaţă de familie, stîrnind zîmbete îngăduitoare, părea să fie o cale de prelungire, prin iubire, a tinereţii. În asemenea climat solar, Marya, soţia lui Delavrancea, este văzută ca iubita unică, adulată fără încetare, copleşită de un potop de sublime naivităţi şi candori. Delavrancea se reîndrăgosteşte din nou şi din nou de această fiinţă care, la rîndu-i, pare să fi scăpat de îndoieli şi complexe. „Şi aveam nevoie, o nevoie intim legată cu existenţa mea însăşi, ca să-ţi scriu, să-ţi vorbesc şi serios şi în glumă, să împărtăşesc cu tine toate impresiile mele, să mă simt lîngă tine". Rîndurile sînt scrise tîrziu, după 1900 şi concentrează în fluidul lor poematic parfumul uşor desuet al unei iubiri romantice şi romanţioase care a durat o viaţă.

Ca desprinsă din paginile unei literaturi de altădată este şi legătura dintre părinţi şi vlăstarele lor, cele patru fiice, Cella, Bebs, Niculina şi Henrieta Delavrancea. Să participi la viaţa copiilor pînă la identificare, să ai resurse pentru a întreţine un flux de continuă tandreţe şi gingăşie e o performanţă pe care doar un sentimental de talia lui Delavrancea o putea realiza : „Adevărul e că uneori pierd simţul existenţei mele proprii şi mă simt existînd numai fiindcă ştiu că existaţi voi". Desigur că în această iubire intra şi grijă pentru descoperirea şi cultivarea chemării fiecărui copil. Delavrancea deschidea şi închidea un dialog cu cuvinte de alint de o imaginaţie neistovită („vous êtes le génie de la gâterie" — i-ar fi spus un prieten francez), dar copiii erau îndrumaţi şi însoţiţi în lecturile lor, stimulaţi să-şi cultive inteligenţa, sensibilitatea, imaginaţia. Tatăl trimite mici cadouri colegelor Cellei, la Paris, este pasionat de „dramele" lor de şcolăriţe, şi, în acelaşi timp, îşi invită fiica la adevărate colocvii epistolare despre muzică, pictură, literatură. De aici pare să se fi ridicat frumuseţea deosebită a stirpei lui Delavrancea. Era mîndru, bunăoară, de succesele Cellei, de pluralitatea aptitudinilor ei : „Ea îmi verifică vechea şi nestrămutata mea credinţă : *adevăratul talent, original şi mare, e o figură în toate direcţiile*" (s.n.). În relaţiile dintre cei doi domnesc discreţia şi seninătatea, atitudinile firesti, uimitoare dacă le comparăm, de pildă, cu orgoliile ultimilor doi Hasdeu, tată şi fiică. Pînă şi gloria proprie îi pare lui Delavrancea o uşuratică vanitate („prostii !" — repetă în cîteva rînduri).

Acest fel de a fi nu era unul prea des întîlnit nici în epoca aceea. Într-un anume sens, Delavrancea părea că a aflat taina trăirii frumoase. „Tata — spune Cella Delavrancea — şi-a păstrat neatins izvorul de bunătate şi dragostea pentru frumos". De aceea, schimbarea, prin trecerea anilor, nu a adus cu sine deteriorare, gol sufletesc. „Caracterul părintelui meu — adăuga Cella Delavrancea — era asemenea mării, în veşnica ei mişcare. Nervos, impresionabil, generos, fremătînd veşnic în apărarea unei cauze pe care o socotea demnă de a i se sacrifica, nu-şi precupeţea niciodată avîntul şi nu se preocupa de oboseala firească a unui organism care trăia într-o veşnică tensiune". Despre „oboseala firească" datorată trăirii intense este vorba, nu despre îmbătrînire.

Căci Delavrancea a fost, cum sugera Sadoveanu, „mai ales o inimă". Dacă i-ar mai fi fost dată o viaţă, ar fi scris, poate, altcum sau, poate, ar fi pictat. Sigur este doar că Delavrancea, om care ar fi putut rosti oricînd acel gînd cu toate sensurile deschise spre lume, semnat Marin Preda, „dacă dragoste nu e, nimic nu e !", ar fi trăit din nou aşa cum a trăit. *Viaţa* lui Delavrancea stă deasupra oricărei critici, ceea ce cu opera lui literară nu se întîmplă. Şi aceasta pentru că *omul* şi-a păstrat nedegradată, de ani şi de împrejurări, *tinereţea*.

Scanned with OKEN Scanner

COORDONATE BIOGRAFICE : DIMITRIE BELDIMAN, ALEXANDRU HRISOVERGHI, ECATERINA CHINEZU

DE

GHEORGHE SIBECHI

DIMITRIE BELDIMAN

Familia Beldiman, din rîndurile căreia s-au ridicat personalităţi ce au contribuit la propăşirea culturii româneşti, a avut o evoluţie sinuoasă, destul de interesantă. Astăzi, poate surprinde de ce Cantemir, spre exemplu, i-a ignorat existenţa[1] sau de ce paharnicul Sion, recunoscut ca observator atent al familiilor boiereşti, i-a atribuit o modestă sorginte răzeşească[2]. Conform tradiţiei familiei, ascendentul acesteia a fost un Beldiman nemiş, venit în Moldova din Ţara Ungurească şi care a vieţuit la Roman, lăsînd doi urmaşi : Gheorghiţă, fiul cel mare, ce a ajuns vel vornic, şi Grigore, mezinul, ce a devenit vel logofăt. Gheorghiţă a trăit la Orhei, avînd un singur urmaş, pe Mihai, care a murit într-o luptă la Podu Iloaie, stingîndu-se astfel neamul său. Grigore a trăit la Tecuci, s-a căsătorit cu o fată a Mijii şi a avut un băiat, Ion. În anul 1615 Grigore a fost ucis de Ştefan Tomşa la Siret, iar averea i-a fost confiscată. După dispariţia tragică a soţului, logofeteasa împreună cu Ion au pribegit în Ţara Ungurească, înapoindu-se după un timp în patrie, unde domnia, printr-un act de mărinimie, i-a restituit moşiile avute ca zestre[3]. Fiul său, Ion Mija, a avut descendent pe Mihai Mija cămăraş şi a trăit la Hoceni, în ţinutul Fălciului. Succesorul său a fost Zaharia Mija mazil, iar acesta la rîndul său, a avut un copil numit Grigore[4], care la bătrîneţe a devenit bunicul după tată al scriitorilor Alecu, Dimitrie şi Iancu Beldiman.

Spre sfîrşitul secolului trecut, I. Tanoviceanu, realizînd o amplă biografie a vornicului Alecu Beldiman, de fapt cea mai completă pînă astăzi, considera ascendentul familiei pe marele logofăt Nichifor Beldiman, ucis la 1615 de Ştefan Tomşa[5], aserţiune preluată ulterior[6]. Corobornd însă zestrea scripturală de la înaintaşi, se constată, surprinzător, că atît vornicul Gheorghiţă cît şi logofătul Grigorie, nu sînt menţionaţi în documente[7]. Cum genealogia de mai sus a fost redactată de banul Gheorghe Beldiman în 1774, să admitem că, datorită scurgerii timpului, l-a confundat pe Grigore cu Nichifor Beldiman. Apar însă neconcordanţe frapante. Nichifor Beldiman n-a avut un urmaş, ci trei : Maria, căsătorită cu Savin Prăjescu, Toader şi Mihăilaş Beldiman[8], care, în ciuda vicisitudinilor, n-au renunţat la numele de familie. După trecerea ur-

---

[1] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1973, p. 281.

[2] Constandin Sion, *Arhondologia Moldovei*, Bucureşti, „Minerva", 1973, p. 22—23.

[3] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/VIII.

[4] *Ibidem*, XL/40.

[5] I. Tanoviceanu, *Traducătorul din 1803 al „Menechmilor". Vornicul Alexandru Beldiman*, în „Arhiva", IX, 1898, nr. 3—4, p. 170.

[6] Al. Piru, *Istoria literaturii române de la origini pînă la 1830*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977, p. 579.

[7] N. Stoicescu, *Lista marilor dregători ai Moldovei (1384—1711)*, în „Anuarul Institutului de istorie şi arheologie «A.D. Xenopol»", Iaşi, VIII, 1971, p. 401—425.

[8] N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova, sec. XIV—XVII*, Bucureşti, Ed. Enciclop. Rom., 1971, p. 349.

Scanned with OKEN Scanner

giei abătute asupra lor, Mihăilaş a devenit vornic de poartă şi trăia la 1664[9], iar Toader e menţionat la 1634; apoi, e o certitudine că fata Mijii n-a fost a doua soţie a lui Nichifor, întrucît, în 1642 trăia văduva acestuia, ce se numea Ana Beldimăneasa, fiul său Mihăilaş Beldiman, cît şi Maria „giupîneasa" fostului vornic Savin[10]. Admiţînd că fata Mijii a fost prima soţie a logofătului, de care a divorţat, copilul Ion trebuia să poarte numele tatălui. Ipoteza însă cade, întrucît în 1615 fata Mijii era soţia legitimă a logofătului şi a emigrat după uciderea acestuia. Şi apoi, cum se face că Ion, fiu de logofăt, redobîndind moşiile, n-a obţinut nici un rang boieresc? O singură concluzie se poate desprinde din suita de neconcordanţe schiţate: că Nichifor Beldiman nu-i ascendentul familiei, cum nici Gheorghiţă şi Grigore, care poate nici n-au existat. Se poate admite însă, că tatăl sau bunicul lui Ion Mija să se fi numit Beldiman — în fond, în documentele epocii apar destule persoane cu acest nume — dar să fi avut o obîrşie mult mai modestă şi nu de logofăt, cum pretindea Gheorghe Beldiman la 1774, făcînd adăugiri fanteziste la arborele său genealogic.

Boierirea Beldimanilor de care ne ocupăm — recunoştea însăşi Gheorghe Beldiman — este neîndoielnic opera lui Constantin Cantemir. Acesta, înainte de domnie, trăind în ţinutul Fălciului, a avut prilejul să cunoască, între alţii şi pe mazilul Zaharia Mija care, presupunem, i-a făcut unele servicii. Drept recunoştinţă, după dobîndirea tronului Moldovei, Cantemir l-a trimis pe Grigore Mija la Ţarigrad, împreună cu fiii săi, unde au învăţat greceşte şi turceşte, iar la înapoierea în patrie, l-a făcut cămăraş, atribuindu-i şi numele de familie Beldiman[11]. Această funcţie o deţinea şi la 1705 cînd Antioh Cantemir îi întărea stăpînirea unor locuri de la Buburuzi şi Vîrtopul lui Frăteiu din ţinutul Fălciu[12]. Ceva mai tîrziu, la 26 iunie 1709, într-un proces pentru nişte locuri din acelaşi ţinut, e menţionat ca fost cămăraş[13]. Dimitrie Cantemir i-a atribuit rangul de logofăt al treilea, cu care apare menţionat într-un document din 21 martie 1711. După deznodămîntul bătăliei de la Stănileşti nu l-a urmat pe Cantemir în exil în Rusia, preferînd să rămînă în patrie[14]. Sînt însă aserţiuni că printre familiile ce l-au însoţit pe cărturarul-voevod s-ar fi numărat şi Beldiman[15]. E posibil, dar numai dacă admitem că e vorba despre alte persoane.

Nicolae Mavrocordat „i-au dat visteria în samă" la 27 aprilie 1713, figurînd cu rangul de vistiernic al doilea[16]. Acelaşi rang îi aparţinea şi la 5 noiembrie 1714, cînd cumpăra jumătate din Cornesti[17], ca, de la 1 martie 1718, în postura de martor, să fie consemnat ca fost vistier. În perioada cît a funcţionat la vistieria ţării s-a căsătorit cu Aniţa, fiica vistiernicului Gheorghiţă[18] În timpul lui Mihail Racoviţă, ca urmare a unor învinuiri, vistiernicul Gheorghiţă a fost călugărit cu forţa şi trimis în surghiun la mănăstirea Putna, unde şi-a găsit sfîrşitul zilelor. Fiii săi au fost întemniţaţi, iar averea lor confiscată. Pentru a nu împărtăşi o soartă similară, Grigore Beldiman şi-a pus zălog moşia, oferind stăpînirii mai multe pungi de bani în schimbul libertăţii. Următorul domn, Grigore Ghica, a eliberat pe feciorii fostului vistier Gheorghiţă, iar pe Beldiman l-a făcut clucer[19].

În timpul domniei lui Constantin Mavrocordat (1733—1735), s-au stins din viaţă atît Grigore Beldiman cît şi soţia sa Aniţa, lăsînd patru urmaşi: Constantin, ce a murit tînăr[20],

---

[9] *Catalogul documentelor moldoveneşti din arhiva istorică centrală a statului*, Bucureşti, 1968, vol. III, nr. 1 035, p. 231. La 3 august 1665 Mihalaşco Beldiman şi Constantin Beldiman, feciorul lui Toader, vindeau părţi de moşii din ţinutul Trotuş („Uricarul", X, p. 230).

[10] *Ibidem*, vol. II, Bucureşti, 1959, nr. 1 008, p. 214, 169 („Uricarul", X, p. 169).

[11] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/40.

[12] *Catalogul documentelor moldoveneşti...*, vol. V, nr. 453, p. 120.

[13] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor, XLIX—LIII, 1938—1942*, Bucureşti, 1944, p. 156.

[14] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/40.

[15] Gh. Bezviconi, *Boierimea Moldovei dintre Prut şi Nistru*, vol. II, p. 177, nota 2.

[16] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/40; *Catalogul documentelor moldoveneşti...*, V. nr. 1 161, p. 313.

[17] *Ibidem*, nr. 1 273, p. 348.

[18] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/40.

[19] *Ibidem*. E discutabil totuşi dacă a fost clucer, întrucît după moarte, documentele reţin funcţia de vistiernic al doilea (*ibidem*, XL/27 şi 32). Tanoviceanu opina că ar fi fost clucer (*op. cit.*, p. 170).

[20] Un „Constantin Beldiman şi brat ego" (şi fratele său) alături de „o samă de mazili şi ruptaşi" erau scutiţi la 20 ianuarie 1764 (N. Iorga, *Documentele familiei Callimachi*, vol. II, p. 86).

Ioniţă, ce a murit la Cernăuţi[21], Gheorghe şi Andrei[22], ce erau în viaţă în anul 1774. După cum nota Gheorghe Beldiman în acel an, atît el cît şi fraţii săi au beneficiat de generozitatea lui Grigore Ghica în cea de-a doua sa domnie (1735—1741), fiind luaţi la curte sau trimişi la Constantinopol, ca şi în Ţara Românească, „unde au slujit domnilor cu dreptate“ [23].

Dintre toţi fraţii, Gheorghe Beldiman, tatăl scriitorilor cu acelaşi nume, a reuşit cea mai considerabilă ascensiune în viaţa politică. Astfel, la 11 noiembrie 1756 era şatrar şi ispravnic de Fălciu, calitate în care i se poruncea să pună în drepturile ce i se cuveneau pe sulgerul C. Jora asupra moşiei care-i aparţinea, Crăciuneşti[24]. La 4 iunie 1757, ca biv vel sulger deţinea funcţia de ispravnic de Fălciu, ocupînd acelaşi post şi-n anul 1759[25]. La 10 mai 1762, tot la isprăvnicia Fălciului îi adresau o plîngere un ruptaş şi un monah din Huşi[26]. În anul 1762, la 6 iulie, în calitate de această dată de ispravnic la Iaşi, domnitorul îi încredinţa misiunea să hotărnicească o moşie[27]. Tot în acelaşi an banul Vasile Costache îi făcea o danie pentru fiul său Alexandru[28] — viitorul scriitor — poate în calitate de naş. Într-o scutire ce-i era acordată la 20 ianuarie 1764 era menţionat ca stolnic, ocupînd şi funcţia de ispravnic, nu se spune unde[29]. La 22 aprilie 1765, ca vel ban, apela la căminarul Ştefan să hotărnicească moşia Pietrosul[30]. Apogeul carierei sale e înregistrat la 24 ianuarie 1774 cînd, bănuim, drept recompensă că s-a situat în tabăra filorusă, i s-a oferit un loc în Divanul Moldovei[31].

La 20 mai 1786 era biv vel ban şi, împreună cu starostele Grigoraş, îndeplinea funcţia de ispravnic de Soroca[32], iar la 6 iunie acelaşi an ambilor li se încredinţase sarcina să hotărnicească Slobozia Bălţilor[33] În ianuarie 1783 era ban, un document reţinîndu-i numele în ipostaza de martor la vînzarea unei părţi a moşiei Marcoviceni[34]. La 25 mai 1790 era vornic şi-şi redacta diata, lăsînd averea fiilor săi : Alexandru, Iancu, Filip[35] şi Dumitrache[36]. Aceşti copii au provenit

---

[21] Un Ioniţă Beldiman apare la 17 iulie 1751 ca vistiernic. La 14 dec. 1759 era biv vel căpitan, iar la 5 iunie 1760 căpitan judecător al ţinutului Cernăuţi (Th. Bălan, *Documente bucovinene*, vol. IV, p. 102 ; vol. V, p. 203, 78, 147, 203, 216). În anii 1763 şi 1768 e numit să hotărnicească diverse moşii din ţinutul Cernăuţi (N. Iorga, *Documentele familiei Callimachi*, vol. II, p. 190, 191, 198, 199). Ultima oară e menţionat tot biv vel căpitan, la 21 iulie 1768 (Th. Bălan, *op. cit.*, vol. V. p. 213).

[22] Andrei Beldiman era biv vtori postelnic la 12 martie 1755, cînd i se întăreau nişte locuri în Şişcani, ţin. Fălciu. (*Documente privind relaţiile agrare în veacul al XVIII-lea*, vol. II. *Moldova*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1966, nr. 298, p. 318). La 20 ianuarie 1764, cînd i se scuteau de dări 200 stupi, era comis (N. Iorga, *op. cit.*, vol. II, p. 95, 97). La 15 ianuarie 1780 era stolnic şi epitrop al schitului Hadîmbu (*Documente privind relaţiile agrare...*, nr. 498, p. 494). La 1792 era biv vel stolnic (Th. Bălan, *op. cit.*, vol. III, p. 202). În fine, trăia şi la 25 dec. 1797 cînd depunea mărturie pentru nişte părţi de moşie din Budeşti (ţin. Cîrligătura) (Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 402/337).

[23] *Ibidem*, XL/40.

[24] *Ispisoace şi zapise*, vol. V, p. I-a, p. 158.

[25] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiilor, 1938—1942*, Bucureşti 1944, p. 162.

[26] N. Iorga, *op. cit.*, vol. I, p. 570.

[27] *Ibidem*, p. 460.

[28] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor*, 1938—1942, p. 163.

[29] N. Iorga, *op. cit.*, vol. II, p. 95.

[30] *Ispisoace şi zapise*, vol. VI, p. I, p. 33—34.

[31] *Documente privind relaţiile agrare...*, nr. 460, p. 460.

[32] *Ispisoace şi zapise*, vol. VI, p. II-a, P. 34.

[33] *Ibidem*, p. 31.

[34] *Ibidem*, vol. V, p. I-a, p. 109.

[35] Acest Filip se pare că a îmbrăcat rasă monahală, la 20 noiembrie 1793, numindu-se părintele Filaret Beldiman (Biblioteca Academiei *Creşterea colecţiunilor...*, 1944, p. 173). La 28 noiembrie 1805 dăruia fratelui său Dimitrie părţile sale din ţinutul Fălciu (*ibidem*, p. 180). Aşadar, Filip şi Filaret sînt una şi aceeaşi persoană, în caz contrar trebuind să apară ambii ca moştenitori ai vornicului Gh. Beldiman. La 27 ianuarie 1812 Filaret Beldiman era arhimandrit şi egumen al mănăstirii Slatina (I. Bianu, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. II, p. 278—279). În fine, la 4 mai 1831 arhiereul Filaret Beldiman Apamias (posibil aceeaşi persoană cu antecedentul) era cooptat în Adunarea de revizie a Moldovei (Ioan C. Filitti, *Principatele române de la 1828 la 1834. Ocupaţia rusească şi Regulamentul organic*, Bucureşti, Institutul de arte grafice Bucovina, 1934, p. 94).

[36] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor, XLVIII, 1937*, Bucureşti, 1942, p. 79, V-79.

din a doua căsătorie a sa cu Mărioara, fata vămeşoaiei lui Lefter, grec ţarigrădean, soră cu Frusinica, soţia lui Enachi Kogălniceanu[37]. Iniţial a fost căsătorit cu fata paharnicului Iordachi Costache, cuplul neavînd urmaşi. Gheorghe Beldiman mai este menţionat ca vornic de aprozi la 20 noiembrie 1790[38], precum şi în anul următor, la 12 ianuarie, cînd era în proces cu sătenii din Şişcani[39]. S-ar deduce că s-a stins din viaţă după această dată.

Fiul său Dimitrie reţine atenţia nu prin rangurile dobîndite, nu prin funcţiile încredinţate, ci prin aceea că, scriind împreună cu C. Conachi şi N. Dimachi pamfletul teatral *Comedia banului Constandin Canta ce-i zic Căbujan şi cavaler Cucoşu*, poate fi considerat drept unul din primii noştri dramaturgi.

Cum am văzut, Dimitrie era cel de-al patrulea — mezinul — lui Gheorghe Beldiman. Cum Alexandru, fiul cel mai mare s-a născut la 1760, admiţînd că fiecare s-a născut la interval de 2 ani, ar rezulta că a văzut lumina zilei în 1766 iar dacă, admitem intervalul de 3 ani ar rezulta anul 1772, drept care încercînd o medie, presupunem că s-a născut pe la 1770. Ştiinţa de carte e posibil s-o fi dobîndit, după moda vremii, iniţial în familie, de la vreun dascăl plătit sau chiar de la unul din fraţii mai mari, iar ulterior la Academia domnească. Intrarea sa în viaţa politică e semnalată la 5 septembrie 1797 — nefiind exclusă posibilitatea şi a unei date anterioare — cînd paharnic fiind, elibera carte de judecată în disputa dintre Vasile Buţuică şi Vasile Neculai Mancaş, pentru o parte din Doljeşti[40]. În urma unei plîngeri adresate domniei, la 13 iunie 1803, ispravnicul Fălciului şi Meletie, episcopul de Huşi, primeau dispoziţia să soluţioneze pricina dintre Dimitrie Beldiman ce era stolnic şi răzeşii din Şişcani pentru nişte pămînturi. Cum au acţionat cei doi nu se poate estima, dar litigiul nu fusese stins nici în luna iulie, cînd stolnicul iarăşi se adresa domniei[41]. În octombrie 1803 Dimitrie apare tot cu rang de stolnic iar doi ani mai tîrziu, la 18 martie 1805 era ispravnic al ţinutului Herţii, avînd coleg pe biv vel serdarul Zisu[42]. În timpul războiului din 1806—1812, după cum singur mărturisea mai tîrziu, a îndeplinit diferite însărcinări derivate din ocupaţia Moldovei de către trupele ţariste[43]. Categoric că a fost răsplătit pentru serviciile aduse, una din recompense fiindu-i acordarea funcţiei de ispravnic al ţinutului Roman, în intervalul de la 15 iunie 1809 la 1 mai 1810[44]. În acelaşi an, la 9 septembrie, se învoia cu răzeşii din Hoceni pentru 100 stînjeni cumpăraţi de la ei, suprafaţă situată în partea de jos a moşiei[45]. La 10 august 1811 a primit însărcinarea de a delimita părţile din moşia Muncelu (ţinutul Roman) ce aparţineau urmaşilor logofătului Mihai Sturdza[46]. La începutul primăverii anului 1813 purta rang de mare ban, fiind numit, la 4 martie, împreună cu marele vornic Manolachi Dimachi — tatăl scriitorului — să hotărnicească proprietăţile bisericii Talpalari din Iaşi[47]. Se bucură apoi de onoarea de a fi membru în Divanul Moldovei, după cum ne dezvăluie un document din 25 martie 1813[48], cinste ce-o avea şi la 15 septembrie 1814[49]. După acest apogeu, înregistrăm în preocupările sale activităţi mai mărunte. Astfel, la 21 aprilie 1814 se judeca pentru 100 fălci cu răzeşii din Hoceni, imputîndu-i-se de aceştia că suprafaţa respectivă ar fi vîndut-o unor rude[50]. Dacă şi la 15 ianuarie 1815 era ban[51], în decembrie, acelaşi an, figurează cu rangul de spătar[52]. Condica vistieriei Moldovei din 1816 îl prezintă ca proprietar al moşiilor Hoceni şi Cîşla din ţinutul Fălciului[53], adică rangul era impozant, nu însă şi averea.

---

[37] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/40.
[38] I. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 171.
[39] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/40; *Acad.* Rom., *Creşterea colecţiunilor, XLIX—LIII, 1938—1942*, Bucureşti, 1944, p. 172.
[40] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 408/64.
[41] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor, XLVIII—LIII, 1938—1942*, Bucureşti, p. 178.
[42] „Uricarul", VII, p. 383; *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor. 1930—1932*, Bucureşti, p. 175, doc. 221—CLXXXIX.
[43] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/50.
[44] „Arhivele Basarabiei", VI, nr. 1, 1934, p. 109.
[45] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 414/234.
[46] *Ibidem*, p. 429/68.
[47] *Ibidem*, p. 504/58.
[48] „Uricarul", VII, p. 91.
[49] Gh. Bezviconi, *op. cit.*, 1940, p. 63.
[50] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 414/242.
[51] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor...*, 1944, p. 189.
[52] „Uricarul", X, p. 260.
[53] Corneliu Istrati, *Condica Vistieriei Moldovei din anul 1816*, Iaşi, Editura Academiei R.S. România, 1979, p. 84.

Scanned with OKEN Scanner

Din porunca domniei, la 20 iunie 1817 realiza hotărnicia moşiei Hărmăneşti din ţinutul Neamţ, proprietatea comisului Ilie Roset[54]. Consemnăm că rang de spătar avea şi la 15 martie 1818 ca, în martie 1823, să fie postelnic[55].

Înălţat la rang de vornic în timpul domniei lui Ioniţă Sandu Sturdza (1822—1828), apare ca mare vornic, membru al Divanului ţării, în anul 1826[56]. În acelaşi an, la începutul lui ianuarie, trecea în eternitate fratele său mai mare, Alexandru, fapt ce l-a afectat profund, încît scria la 6 ianuarie : „sînt zălud şi ameţit de boală şi în sfîrşit de moartea prea iubitului meu frate şi părinte vornicul Alecu Beldiman“ [57].

În iunie 1825 ca mare vornic al Ţării de Sus, primea însărcinarea, cu inginerul Kinel, să stîlpească moşiile Roşiori (Neamţ) şi Popeşti (Roman) ale banului Şt. Hermeziu, iar la 28 aprilie 1828 comunica inginerului respectiv cum să execute hotărnicirea moşiilor Simioneşti şi Roşiori[58].

La 7 februarie 1828 a semnat împreună cu alţi boieri anaforaua pentru mănăstirile închinate[59].

La 29 ianuarie 1829 era însărcinat de Divan să efectueze un transport de cherestea pentru construirea podului de peste Hîrşova. A preferat să ceară păsuire de la Minciaki, acuzînd bătrîneţile, efectele nefaste ale reumatismului şi nepriceperea[60]. Locuinţa sa rămînea însă deschisă elitei forţelor de ocupaţie. Dovadă, în vara aceluiaşi an, în iunie, în locuinţa sa a găzduit emisarul ţarist Mihailovski-Danilovski ce nota în jurnalul său că fiii gazdei erau tineri cultivaţi[61].

Deşi în vîrstă, la 24 mai 1830 era în Divanul Moldovei, împreună cu vornicul N. Dimachi şi I. Greceanu[62]. Dacă în anul 1830 era deci în viaţă[63], în 1832 soţia sa, vorniceasa Smaranda Beldiman, apare ca văduvă, beneficiind de dreptul la 40 de scutelnici[64]. Ar rezulta că s-a stins din viaţă în anul 1831. De altfel, un document ce pare a fi datat 5 iunie 1831, cuprinde împărţirea averii de către vorniceasa Smaranda. Fiului ei, spătarul Gheorghe Beldiman, i s-au oferit moşiile Hoceni (Fălciu) şi Cîrniceni (Iaşi), via de la Huşi şi Vişan şi drepturile asupra moşiei Nempăuţi cu condiţia să-i acorde anual 200 galbeni, iar fiicei, Mărioara căsătorită Miclescu, i se lăsa casa din Iaşi, dată ca zestre[65]. Fiul său, Gheorghe, s-a căsătorit la 8 mai 1832 cu Ecaterina (Catinca), fiica vornicului Neculai Dimachi[66].

Vorniceasa Smaranda Beldiman trăia încă în 1835 cînd solicita Sfatului Administrativ aprobarea de a ţine săptămînal, duminica, zi de tîrg la moşia sa Hoceni[67].

Uitat de contemporani şi de posteritate, Dimitrie Beldiman a fost adus în atenţia cititorilor prin publicarea piesei la care a fost coautor, în „Convorbiri literare“ din 1903, lucrarea cunoscînd apoi şi alte reeditări. Trasînd cîteva coordonate ale vieţii sale, am intenţionat să aducem un licăr de lumină despre unul din întîii noştri dramaturgi.

---

[54] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 549/IX.

[55] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor...*, 1944, p. 192, 196.

[56] *Documente privitoare la istoria economică a României. Oraşe şi tîrguri, Moldova*, II, Bucureşti, DGAS, 1960, p. 115, 124.

[57] I. Tanoviceanu, *op. cit.*, p. 175.

[58] *Colecţia de documente de la Arhivele statului Bacău, 1424—1848. Inventare arhivistice*, 7, Bucureşti, DGAS, 1976, P. 264, 266.

[59] „Uricarul“, VII, p. 117.

[60] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XL/50.

[61] Gh. Bezviconi, *Călători ruşi în Moldova şi Muntenia*, Bucureşti, 1947, p. 265—266.

[62] *Surete şi izvoade*, XVII, p. 174.

[63] *„Analele parlamentare ale României“*, t. IV, partea a II-a, Bucureşti, 1894, p. 537.

[64] *Ibidem*, t. III, partea a II-a, Bucureşti, 1893, p. 257.

[65] Biblioteca Academiei, *Documente*, 40—CCXXIX.

[66] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, XXVII/23. În anul 1865 el semna o lucrare „Gh. Beldiman logofăt“ (N. Iorga, *Studii şi documente*, XVI, p. 274).

[67] *Documente privitoare la istoria economică...*, p. 197—8.

ALEXANDRU HRISOVERGHI

Datorăm lui C. Negruzzi[1] şi, îndeosebi, lui Mihail Kogălniceanu[2] prezentarea unor bogate date şi fapte biografice despre Alexandru Hrisoverghi şi familia sa, fond informativ care ulterior a fost preluat total sau în parte şi prezentat, fie în diferite sinteze de istoria literaturii, fie în presă.[3] N-a lipsit, tangenţial, nici aportul unor istorici ca O.G. Lecca[4] şi Gh. Bezviconi[5] spre exemplu, materializat în scurte note genealogice, sau evocarea vieţii romanţate a poetului de către Theodor Răşcanu.[6] Ceea ce ne reţine atenţia la aproape un secol şi jumătate de la trecerea lui în eternitate nu este atît opera care, încărcată de patina timpului, a fost de altminteri pertinent analizată în multiple intervenţii, relevîndu-i-se atît virtuţile cît şi neîmplinirile ci, îndeosebi, versiunile generate de moartea prematură a autorului. Penuria informativă nu permite însă departajarea strictă a adevărului de legendă, ci doar avansarea unor ipoteze şi reliefarea cîtorva amănunte genealogice despre familia poetului.

În tradiţia familiei se considera că boierii Hrisoverghi erau de sorginte greacă, de spiţă domnească, opinie reţinută ca atare de Dimitrie Cantemir.[7] Paharnicul Sion, investigînd trecutul boierimii moldovene, ajungea la concluzia că Hrisoverghii erau descendenţi de patriarh izgonit din Fanar[8], în timp ce sondaje mai recente (N. Stoicescu) contestă că originea acestei familii ar fi fost princiară.[9] Dacă deocamdată lipsesc probele indubitabile spre a întări sau nega pretinsa origine a Hrisoverghilor, cert e că atestarea lor documentară în Moldova e încă din secolul al XVI-lea, din vremea lui Petru Şchiopu.[10] În pofida acestei vechimi, din mijlocul lor nu s-au ridicat personalităţi politice proeminente care, prin rolul marcat în viaţa politică, să justifice pretenţiile unei ilustre origini. Bunăoară, la 9 iunie 1602 era pîrcălab de Neamţ un Nicolae Hrisoverghi.[11] Alt demnitar de vază din familie e semnalat abia pe la 1700 în persoana comisului Manolachi Hrisoverghi, ginerele spătarului Chiriac Sturza,[12] căsătorit cu fiica acestuia, Anastasia[13]. Ultima oară, Manolachi e menţionat la 21 martie 1737 cu rang de biv vel stolnic, dată cînd nu mai era în viaţă şi cînd urmaşii Maria, Neculai, Mihălache, Constantin şi Safta,[14] împart moştenirea părinţilor. Dintre ei, Mihălache e menţionat la 19 aprilie 1722, cînd deţinea proprietăţi în Mîndreşti şi în alte localităţi, deci era major şi-şi întemeiase un cămin.[15] Neculai Hrisoverghi era şatrar la 13 aprilie 1737[16] şi biv vel şatrar la 1 iulie 1738.[17] Între descendenţii

---

[1] A. Dumas, *Antoni*, dramă în cinci acte, tradusă în româneşte de Al. Hrisoverghi, Bucureşti, Tipografia lui Eliade, 1837, p. 1—3.

[2] *Poezii a lui A. Hrisoverghi*, ediţie completă, Iaşii, la Cantora Foaiei Săteşti, 1843, p. X şi urm.

[3] Vezi biografia realizată de Mihai Popescu, în „Adevărul literar şi artistic", XVIII, nr. 861, din 6 iunie 1937, p. 5. O bibliografie completă în *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1980, Sub voce.

[4] Octav George Lecca, *Familiile boereşti române, istoric şi genealogie*, Bucureşti, 1899, p. 274.

[5] Gh. Bezviconi, *Boierimea Moldovei dintre Prut şi Nistru*, Bucureşti, vol. II, 1943, p. 42.

[6] Theodor Răşcanu, *Fermecătorul Hrisoverghi*, Bucureşti, Editura Contemporană, 1943, 425 p.

[7] D. Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1973, p. 283.

[8] Constandin Sion, *Arhondologia Moldovei*, Bucureşti, „Minerva", 1973, Sub voce.

[9] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 291, nota 40.

[10] N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova*, sec. XIV—XVII, Bucureşti, Ed. encicl. rom., 1971, Sub voce.

[11] „Uricarul", XVIII, p. 487; N. Stoicescu, *Lista marilor dregători ai Moldovei (sec. XIV—XVII)*, în „Anuarul Institutului de istorie şi arheologie «A.D. Xenopol»", Iaşi, t. XIII, 1971, p. 411.

[12] I. Antonovici, *Documente birlădene*, vol. II, p. 331.

[13] Gh. Bezviconi, *op. cit.*, p. 42. Amănunte despre el la N. Stoicescu, *Dicţionarul....*, p. 408—409.

[14] Aurel V. Sava, *Documente privitoare la tîrgul şi ţinutul Orheiului*, Bucureşti, 1944, p. 207; *Creşterea colecţiunilor Academiei Române*, XVI, 1910, oct.—dec., Bucureşti, 1911, p. 280, doc. 35—CXXX.

[15] *Ibidem*, doc. 27—CXXXII.

[16] *Ibidem*, doc. 16—CXXXII.

[17] *Ibidem*, p. 281, doc. 66—CXXX.

comisului Hrisoverghi de la 1700 apar, probabil ca nepoţi, fără însă a li se putea stabili riguros filiaţia, la 2 ianuarie 1750 vel stolnicul Manolachi Hrisoverghi[18], iar la 19 martie 1763, stolnicul Ianache Hrisoverghi[19] — bunicul dinspre tată al poetului. Prin 1772, Manolache era medelnicer, proprietar al satelor Cașoteşti (Neamţ) şi Cozmeşti (Tecuci).[20] La 2 decembrie 1773, era ban[21] Ascensiunea sa a ajuns pînă la rangul de spătar, îndeplinind funcţia de ispravnic de Bacău[22]. A fost căsătorit cu Ilinca, fiica lui Constantin Rosetti[23], iar ulterior cu sora pitarului Teodor. Balş.[24] S-a stins din viaţă înainte de 21 martie 1794.[25]

Ianachi Hrisoverghi n-a mai dobîndit alt rang în afară de cel de stolnic pînă la sfîrşitul vieţii. La 30 mai 1800 era încă în viaţă[26], dar nu mai trăia la 24 noiembrie 1804,[27] cînd e menţionat, totuşi, ca spătar. Stolnicul Ianachi era la 1772 proprietar al moşiilor Ichimăuţi (Orhei), Negreşti şi Olari (Vaslui).[28] Căsătorit cu Ancuţa Callimachi, a avut mai mulţi copii : Alexandru — ajuns spătar, Grigoraş — medelnicer, Nicolai — tatăl poetului, ce a dobîndit rangul de mare vornic,[29] precum şi două fete — Zmaranda, căsătorită la 17 martie 1783 cu paharnicul Iordachi Lazu şi rămasă văduvă către 1800[30], şi Mărioara (Maria), măritată în anul 1798 cu paharnicul Răducanu Rosetti.[31]

Naşterea lui Nicolae Hrisoverghi poate fi plasată în jurul anului 1750. La 24 august 1794 deja intrase pe arena politică, fiind, ca biv vel medelnicer, împreună cu biv vel banul Ştefan Sturza, ispravnic al ţinutului Tecuci. La 12 iulie 1800 era fost mare medelnicer, iar în 1803 era consemnat ca biv vel căminar.[32] Cariera sa politică a cunoscut însă ascensiunea îndeosebi după 1806. Astfel, în 1807 a fost înălţat spătar de Constantin Ipsilanti.[33] În anul 1808, în intervalul 20 iunie—22 decembrie, a fost „depotat", adică reprezentant al Moldovei la „lagărul preastrălucitului cneaz Prozorovski", funcţie onorată cu suma de 400 lei lunar.[34] În anul 1810 era ban[35],

---

[18] *Creşterea Colecţiunilor în anul 1907*, Bucureşti, 1907, p. 44, col. 2.

[19] N. Iorga, *Documente privitoare la familia Callimachi*, vol. II, p. 83 ; Gh. Ghibănescu, *O pagină din istoria finanţelor Moldovei, Sama visteriei Moldovei din 1763*, extras din „Ioan Neculce", fasc. 5, Iaşi, Tipografia „Lumina Moldovei" 1925, p. 3.

[20] *Moldova în epoca feudalismului*, Chişinău, vol. VII, partea I-a, 1975, p. 45, 209.

[21] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor*, XVI, 1910, oct.—dec., Bucureşti, 1911, p. 285, doc. 35—CXXXII.

[22] *Ibidem*, p. 291, doc. 85—CXXXII.

[23] *Ibidem*, p. 297, doc. 65—CXXV ; R. Rosetti, *Familia Rosetti*, Bucureşti, Editura „Monitorul oficial", vol. I, 1938, p. 80, 107.

[24] *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor*, XVI, 1910, oct.—dec., p. 291, doc. 85—CXXXII.

[25] *Ibidem*, doc. 106—CXXX.

[26] Aurel V. Sava, *op. cit.*, p. 372.

[27] Visarion Puiu ş.a., *Documente din Basarabia*, Chişinău, „Cartea românească", 1928, p. 224.

[28] *Moldova în epoca feudalismului*, Chişinău, 1975, vol. VII, Partea I-a, p. 82, 174, 181

[29] Aurel V. Sava, *op. cit.*, p. 373.

[30] *Ibidem*, p. 371.

[31] *Ibidem*, R. Rosetti, *op. cit.*, p. 112. Alexandru era stolnic la 1800 („Uricarul", VII, p. 365, 383) ; în 1820 era spătar (*Surete şi izvoade*, vol. XV, p. 242, 243), dar în 1827 nu mai era în viaţă („Uricarul", VII, p. 163) ; Grigoraş era sulger în 1803 (*Surete şi izvoade*, XV, p. 218). Ajuns între timp ban, la 13 ianuarie 1823 era făcut postelnic (*Surete şi izvoade*, X, p. 265). La 19 iulie 1825, un Gheorghe Hrisoverghi — probabil acest Grigoraş — scria unui nepot că a intrat în cinul călugăresc (*Biblioteca Academiei, Creşterea colecţiunilor*, XVIII, 1911, apr.—sept., Bucureşti, 1911, p. 156, doc. 184—CXXXV). Mama lor, Ancuţa spătăreasa, trăia la 29 mai 1823 (*Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor*, XX, ian.—sept. 1912, p. 145, doc. 166—CXLIII).

[32] Soţia sa mărturisea că a trăit „pînă la vîrsta de 70 de ani aproape" solicitînd, pentru slujbele îndeplinite, în 1851 şi 1855, pensia cuvenită (Arh. St. Iaşi., Secretariatul de Stat al Moldovei, dosar 1870, f. 235). Afirmaţia e vădit îndoielnică, deoarece ar însemna că din cei patru copii, primul l-ar fi avut la vîrsta de 59 de ani, iar ultimul la 64 de ani. Greu de admis (*Documente privind relaţiile agrare în veacul al XVIII-lea*, vol. II, *Moldova*, Editura Academiei R.S. România, 1966, p. 599 ; *Biblioteca Academiei. Creşterea colecţiunilor* 1920—1932, p. 171, doc. 220—CLXXXIX Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 418/169).

[33] R. Rosetti, *Arhiva senatorilor din Chişinău*, în „Analele Academiei Române", Mem. Secţ. ist., S. II, XXXII, 1909—1910, extras, p. 58.

[34] „Arhivele Basarabiei", II, nr. 1, 1930, p. 70.

[35] R. Rosetti, *op. cit.*, p. 58.

iar în anul următor apare ca vornic. E limpede că a știut să profite plenar de regimul instaurat în țară de trupele de ocupație. În această vreme n-a dobîndit numai ranguri, ci a reușit să-și amplifice și starea materială, de vreme ce, la 24 septembrie 1811 putea să-și permită să cumpere la mezat moșia Cișla (Fălciu), achitînd importanta sumă de 12 000 lei.[36] Cert e însă că avea și veleități de cămătar, dacă în același an primea, împreună cu D. Negruț — tatăl scriitorului — suma de 15 000 lei de la Nicolae Dimachi,[37] sumă destinată plasării în vreo afacere considerată de cei doi ca rentabilă. Din anul 1814 și pînă în 1816 figurează ca membru al Divanului Moldovei[38], fiind singurul Hrisoverghi cooptat de-a lungul timpului în acest organism. Se cunoaște în general situația sa materială din anul 1816. În afară de două dughene din piatră situate în Botoșani, pe care le vînduse însă armeanului Carabet Bolfosu[39], avea satele : Negrești (Vaslui), Vlădeni (Iași) și o parte din Găiceana (Tecuci)[40]. La 9 mai 1818 lua în arendă, pe bază de contract pentru un an (1 iunie 1818—1 iunie 1819) cășăpiile din orașul Iași.[41] Afacerea a rămas nerealizată în parte căci, la scurt timp, vornicul Hrisoverghi s-a stins din viață. Grație însemnărilor lui Dinu Negruț, știm că trăia în iulie 1818, dar nu mai era în viață la 15 ianuarie 1819[42], decesul survenind în acest interval de timp, posibil chiar la sfîrșitul lui iulie 1818, vornicul lăsînd urmașilor obligația de a onora numeroase datorii contractate în intervalul 1816—1818.[43]

Mama poetului a fost Elena Rosetti, născută la 23 mai 1790, fiica lui Iordachi Rosetti și a Ecaterinei lui Gavriliță Catargi[44]. S-a căsătorit cu Nicolae Hrisoverghi prin 1808 sau 1809.[45] În 1855 era încă în viață.[46]

Se cunosc mai mulți descendenți ai lui Nicolae Hrisoverghi. Între aceștia este plasat spătarul Vasile Hrisoverghi, ce era comis în mai 1820[47] și vornic în 1825, fiind căsătorit cu Elenca, fiica logofătului Constantin Catargiu.[48] Trăia în 1836 căci, în perioada 1—15 martie a aceluiași an, avea proces cu casa răposatului paharnic Dinu Negruț pentru suma de 6 386 lei.[49] Acest Vasile nu putea fi însă fiul Elenei Rosetti, căci însemna ca, la 11—12 ani (în 1820 cum am arătat) să fi avut rang de comis, ceea ce e absurd. Pe de altă parte, Costache Negruzzi i-a ignorat prezența, consemnînd că, la un moment dat, Alexandru Hrisoverghi a rămas unicul sprijin al mamei sale și al fratelui mai mic. Filiația însă poat fi admisă, acceptînd că Vasile s-a născut dintr-o primă căsătorie a lui Nicolae Hrisoverghi, Elena Rosetti fiind de fapt cea de a doua soție a sa. Cu Elena Hrisoverghi a adus pe lume patru copii : doi ce s-au stins prematur, prin 1829, Nicolae născut în 1811[50], după aserțiunea lui Kogălniceanu la 27 februarie[51], și Manolache — născut pe la 1814.[52] La 9 februarie 1852 Emanoil (Manolache) era agă și demisionase din postul de vornic de aprozi, fiind succedat de T. Rășcanu.[53]

---

[36] C.C. Giurescu, *Contribuțiuni la studiul originilor și dezvoltării burgheziei române pînă la 1848*, București, Editura Științifică, 1972, p. 176.

[37] *Ibidem*, nota 48.

[38] Gh. Bezviconi, *op. cit.*, vol. I, 1940, p. 63, 79, 92, 95.

[39] *Biblioteca Academiei. Creșterea colecțiunilor*, XIV, ian.—mart., 1910, București, 1910, p. 51, doc. 116—CIX.

[40] Corneliu Istrati, *Condica vistieriei Moldovei din anul 1816*, Iași, Editura Academiei, R.S. România, 1979, p. 46, 76, 110.

[41] N. Iorga, *op. cit.*, vol. I, p. 550.

[42] *Biblioteca Academiei. Creșterea colecțiunilor*, XVIII, apr.—sept. 1911, București, 1911, p. 151, doc. 20—CXXXVI.

[43] *Ibidem*, doc. 23—CXXXVI ; „Buletinul Comisiei istorice a României", VIII, București, 1929, p. 117—118.

[44] R. Rosetti, *Familia Rosetti*, vol. I, p. 126.

[45] Constandin Sion, *op. cit.*, p. 300, nota 90.

[46] Arh. St. Iași, Secretariatul de Stat al Moldovei, dosar 1870, f. 235.

[47] *Biblioteca Academiei, Creșterea colecțiunilor*, XVIII, 1911, apr.—sept., București, p. 155, doc. 181—CXXV ; *Surete și izvoade*, XV, p. 243 — în mai 1820 era comis. Gh. Bezviconi, *op. cit.*, vol. II, p. 42.

[48] *Ibidem*, XVII, 1911, ian.—mart., București, 1911, p. 156, doc. 184—CXXXV. Vasile era nepotul lui Ghenadie Hrisoverghi.

[49] „Buletin, foaie oficială", IV, nr. 11, din 16 feb. 1836, p. 83, col. 1, nr. 74.

[50] Arh. St. Iași, Colecția de stare civilă, Inventar 617, Morți, 1809—1865, nr. 1 930.

[51] Al. Hrisoverghi, *op. cit.*, p. X.

[52] „Monitorul, jurnal oficial al Principatelor unite române", nr. 1, din 2 ian. 1863, p. 2. Atunci era în etate de 48 ani.

[53] *Surete și izvoade*, vol. X, p. 389.

La vîrsta de 10 ani, în 1821, Alexandru Hrisoverghi s-a refugiat împreună cu familia la Chişinău, unde a locuit pînă în 1824, interval d timp valorificat prin iniţierea în greaca veche, sub îndrumarea dascălului Constantin. Înapoiat la Iaşi, în 1824, s-a înscris în toamna aceluiaşi an la pensionul preotului Singhel, frecventîndu-l pînă în anul 1827. Din 1827 şi pînă în 1829 s-a numărat printre elevii pensionului Mouton, asimilînd cunoştinţe de istorie, geografie, literatură, franceză şi germană, incluse în programa şcolii respective. În 1829, ca urmare a unor dificultăţi materiale, cît şi a decesului timpuriu a doi fraţi, a fost constrins să se retragă din pension, continuîndu-şi totuşi instruirea în particular cu profesorul Franguli, prin intermediul căruia descoperă poezia lui André Chénier, ce-i va înrîuri viitoarele creaţii.[54] În entuziasmul general declanşat de reînfiinţarea armatei naţionale, Hrisoverghi, ca şi alţi tineri animaţi de un sincer patriotism, s-a decis să îmbrăţişeze cariera armelor, la 11 septembrie 1830 fiind praporcic în divizionul de cavalerie aflat sub comanda agăi Iordachi Costachi Lăţescu şi avînd colegi pe Neculai Iamandi, Petrachi Codreanu, Alecu Guriţă şi Grigori Leon.[55] Fie c-a fost decepţionat de viaţa ostăşească, fie că i-au impus, aşa cum mărturisea ulterior, „casnicile pricini şi interesuri, precum şi starea sănătăţii", s-a retras din armată în anul 1832. În 1833 călătoreşte la Adrianopol, iar în 1834 publică poeziile *Odă ruinelor Cetăţii Neamţ* şi *Odă la venirea domnului ţărei*, care i-au adus oarecare notorietate în capitala Moldovei.[56] La 1 august 1834 se adresează hatmanului miliţiei Moldovei, solicitînd reprimirea în armată, cerere avizată favorabil la 9 august[57] fiind reintegrat în cavalerie de la 16 august 1834. Numit apoi aghiotant domnesc (la 24 decembrie 1834), este avansat căpitan la 1 ianuarie 1836. Contractînd o puternică răceală la un bal mascat organizat în februarie 1836, starea sănătăţii i s-a agravat şi fiindcă a fost trimis în aceeaşi vreme într-o misiune la Pribeşti. Sfătuit de medici să plece în străinătate, la 2 iunie 1836 porneşte spre Viena în compania fratelui său Manolache şi de aici la Ischia. Cura balneară recomandată de medicii vienezi nu i-a adus nici vindecarea şi nici măcar ameliorarea sperată, dimpotrivă, înapoiat la Iaşi a căzut la pat, nemaiputîndu-şi reveni.[58] După o lungă suferinţă, în care spiritul i-a rămas permanent lucid, s-a stins din viaţă la 9 martie 1837, fiind înmormîntat alături de tatăl său la cimitirul bisericii Sf. Neculai de Sus.[59] La autopsie — ne încredinţează Kogălniceanu — medicii ieşeni au diagnosticat că suferinţa ce l-a ţinut la pat pînă la sfîrşitul vieţii a fost oftică la măduva spinării — în termeni ştiinţifici — tabes dorsalis.[60]

În afară de această variantă asupra cauzelor decesului, cea mai răspîndită şi acceptată, se mai cunosc încă două. Prima, lansată de Gh. Sion, care la moartea lui Hrisoverghi avea 15 ani, a fost publicată în anul 1861 în „Revista Carpaţilor". Autorul, confundîndu-l pe Hrisoverghi cu M. Cuciureanu, nota : „acest nenorocit poet se aruncă pe fereastră din camera unei amante şi muri". Ulterior, Sion a verificat şi completat însemnările ce le avea, inserîndu-le în amintirile publicate în anul 1888. Potrivit aducerilor aminte ale acestuia, Hrisoverghi, spre a nu fi surprins de Iordache Beldiman cu soţia acestuia, Ecaterina, născută Dimachi, a preferat să sară pe geam din locuinţa cu etaj a casei Beldiman, căzătura provocîndu-i fractura coloanei vertebrale, din care motiv a încetat din viaţă la scurt timp.[61] Radu Rosetti punea în circulaţie, în 1925, pe baza povestirilor înaintaşilor săi, varianta că Hrisoverghi a sărit pe geam din locuinţa Beldiman, fiind sumar echipat — mantaua şi-a uitat-o în apartament, fiind descoperită a doua zi de Iordache Beldiman, care a intentat imediat divorţ de Ecaterina — soţia sa — şi, datorită gerului, Hrisoverghi, a contractat o puternică răceală. vindecată de medici, dar şi o ftizie galopantă ce i-a fost fatală la scurt timp.[62] Mai adăugăm că, în 1837 în trecere prin Iaşi, emisarul ţarist Anatol de Demidoff, află despre otrăvirea lui Scavinschi şi decesul lui Hrisoverghi, notînd că acesta din urmă s-a dus în ceruri după constatarea că nu-i nici o slavă în cucerirea inimilor unor slabe femei.[63] Acestea sînt, expuse succint, relatările despre dispariţia lui Hrisoverghi.

---

[54] Al. Hrisoverghi, *op. cit.*, p. XII—XVI.
[55] „Albina românească", nr. 70, din 11 sept. 1830.
[56] Gh. Ungureanu, D. Ivănescu, Virginia Isac, *Documente*, Bucureşti, „Minerva", 1973, p. 187.
[57] *Ibidem.*
[58] Al. Hrisoverghi, *op. cit.*, p. XXVII—XXVIII ; „Ioan Neculce", fasc. V, 1925, p. 303.
[59] Arh. St. Iaşi, Colecţia de stare civilă, Inventar 617, Morţi, 1809—1865 nr. 1 930.
[60] Al. Hrisoverghi, *op. cit.*, p. XXIX.
[61] „Revista Carpaţilor", II, din 15 sept. 1861, p. 340 ; Gh. Sion, *Suvenire contimpurane*, Bucureşti, Tipografia Academiei Române, 1888, p. 454—459.
[62] R. Rosetti, *Ce-am auzit de la alţii*, p. 219—220.
[63] Maria Platon *„Dacia literară"*, Bucureşti, „Minerva", 1972, p. 419.

Varianta formulată de Kogălniceanu poate fi admisă ca fiind cea mai apropiată de adevăr, cu toate că, în 1837 viitorul om politic şi istoric se găsea la studii în străinătate.[64] De ce ? Pregătind o ediţie completă a scrierilor poetului, la cererea familiei şi-a asumat rolul de a redacta prefaţa, pentru care a avut acces la toate manuscrisele lui Hrisoverghi, la alte documente de familie, reţete, rezultatele autopsiei etc. În plus a putut discuta cu Manolache unele detalii privind plecarea în străinătate, consultarea diferiţilor medici străini etc. Unica obiecţie ce s-ar putea ridica, generînd o anume neîncredere, e că biografia redactată de Kogălniceanu are cumva un caracter oficial, fiind în concordanţă cu vederile familiei răposatului care, mai mult ca sigur, suportînd cheltuielile materiale ale editării poeziilor, putea obiecta asupra oricărui cuvînt din prefaţă. Dincolo de aceste consideraţii logice, două documente recent depistate în arhivele ieşene vin să infirme îndubitabil aserţiunile lui Sion şi Rosetti asupra cauzelor morţii poetului. Astfel, conform acestor afirmaţii, Hrisoverghi a sărit din casa Beldiman în februarie 1837 şi, tot potrivit lor, soţii Beldiman ar fi divorţat imediat, deci în martie sau aprilie 1837. Documentele menţionate relevă însă că divorţul dintre soţii Beldiman s-a pronunţat la 6 iunie 1836 deci cu nouă luni mai devreme. Atunci, mitropolitul Veniamin Costache consfinţea desfacerea căsătoriei dintre Gheorghe Beldiman — nu Iordache cum e menţionat uneori — şi Ecaterina născută Dimachi.[65] Aşadar, în februarie 1837 Ecaterina Dimachi nu mai avea nici o obligaţie matrimonială faţă de Gheorghe Beldiman, nu mai locuia în casele lui şi deci comportarea acesteia nu putea fi controlată de fostul soţ. Ca atare, chiar dacă am admite că Hrisoverghi s-ar fi întîlnit cu Ecaterina Dimachi, nu mai exista nici un motiv plauzibil să părăsească locuinţa acestuia escaladînd geamul. E limpede aşadar că fiica vornicului Dimachi n-a avut nici o implicaţie morală în dispariţia poetului, din care considerent a fost, cum s-a afirmat şi n-avem motive să nu credem, complet indiferentă la dispariţia fizică a aghiotantului domnesc, „frumos ca un soare". Se impune însă o precizare. La lumina cercetărilor recente „tabes dorsalis" nu este, aşa cum credeau medicii ce i-au făcut autopsia poetului, tuberculoză la măduva spinării, ci o afecţiune mult mai severă, determinată de sifilis,[66] în fond un neurosifilis ce provoacă secţionarea măduvei coloanei vertebrale. Nu e exclus ca maladia să fi fost ereditară, ea cauzînd dispariţia fulgerătoare a vornicului Nicolae Hrisoverghi, cît şi decesul prematur al celor doi fraţi ai poetului, dar este posibil să fi fost contractată de poet. Acum înţelegem de ce cura balneară de la Ischia n-a avut efectul scontat : medicii tratau deteriorarea reumatismală a vertebrelor coloanei, în timp ce neurosifilisul eroda mănunchiul de nervi din măduva acesteia.

Şi totuşi a avut loc aventura erotică dintre poet şi Catinca Dimachi ? Răspunsul este afirmativ, fiind justificat de mai multe considerente. Prin 1836 Iaşul avea doar o populaţie de 40 000—50 000 de locuitori[67], deci destul de restrînsă ca faptul divers din înalta societate să se răspîndească cu repeziciune prin viu grai în toate mediile sociale. Scandalul din familia Beldiman a fost deci preluat de gura lumii şi asociat cu dispariţia poetului, fiind reţinut de adolescentul Sion şi ascendenţii lui Rosetti. Cele două fapte, deşi produse la anumite intervale de timp, au fost alăturate în memorie odată cu scurgerea implacabilă a timpului. Nu poate fi emisă bănuiala că Rosetti s-a inspirat din Sion, întrucît, comparîndu-le textele, rezultă detalii diferite cu care operează fiecare.

Şi Kogălniceanu oferă două indicii ce converg spre admiterea aventurii dintre cei doi îndrăgostiţi. Întîi, traducîndu-l pe Demidoff şi publicînd fragmente din lucrarea acestuia în „Dacia literară" nu-l combate cînd acesta dezvăluie atitudinea de Don Juan a lui Hrisoverghi.[68] Apoi, în prefaţa poeziilor lui Hrisoverghi neputînd să scrie mai mult spre a nu declanşa proteste

---

[64] Al. Zub, *Mihail Kogălniceanu. Bibliografie*, Bucureşti, Ed. Encicl. rom., Editura Militară, 1971, p. XXXIII. Se înapoiază în patrie la 3 martie 1838.

[65] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. XXVII/23 şi p. XXVII/24.

[66] C.H. Best, N.B. Taylor, *Bazele fiziologice ale practicii medicale*, Bucureşti, Editura Medicală, 1958, p. 950—951. T. Ruch, J. Fulton, *Fiziologie medicală şi biofizică*, Bucureşti, Editura Medicală, 1963, p. 441 ; Robert Hegglin, *Diagnosticul diferenţial al bolilor interne*, Bucureşti, Editura Medicală, ediţia a XI-a, 1969, p. 935—936 ; A. Conu, *Dermatovenerologie*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 517. La 85% din bolnavi reacţia Waserman este pozitivă. Circa 20% din bărbaţii tabetici sînt impotenţi. Bolnavii tabetici au crize gastrice, laringiene, faringiene, vegetative simpatice, anale, tulburări vezicale şi sexuale etc.

[67] S. Bellanger, *Le Kerouïza, Voyager en Moldo—Valachie*, Paris, 1846 ; D. Tappe, *A Bible Society agent în The Rumanian Principalities*, în „The Slavonic end East Europe Review", vol. XLII, nr. 99, 1965, p. 388—402.

[68] Maria Platon, *op. cit.*, p. 419 ; Kogălniceanu însă îl combate pe Demidoff la p. 424, 425, 435 etc.

Scanned with OKEN Scanner

din partea familiei defunctului, a aşternut, cu subtilitatea-i cunoscută, următoarea frază : „Iubeşte-mă, fii norocit, fă-ţi un nume strălucit între oameni, ca să mă acoperi şi pe mine cu slava ta".[69] Contemporanii au înţeles, iar urmaşii şi-au dat seama că aceste cuvinte au fost adresate prin 1835 sau 1836 frumosului efeb ieşean doar de o singură femeie orbită de frumuseţea sa, dar şi de setea de glorie, şi aceea nu putea fi decît Catinca Dimachi, ce ulterior avea să devină prima doamnă a Moldovei, ca soţie a lui Toderiţă Balş. Or, dacă dragostea respectivă a existat cu certitudine, de ce n-am admite că s-a consumat şi aventura respectivă, tulburată de un soţ bănuitor, ce sesizase efemera atracţie dintre cei doi.

În fine, documentele ieşene menţionate conduc la o concluzie similară. Căsătoria, la 8 mai 1832, dintre Ecaterina Dimachi şi Gheorghe Beldiman şi-a consumat rapid combustia sentimentală. Ca urmare, încă din 1835 prin „două jalobe", vornicul Dimachi a solicitat desfacerea căsniciei. Prin rezoluţia din 2 iunie 1835 a Mitropoliei Moldovei s-a hotărît ca, pentru atenuarea neînţelegerilor, cei doi soţi „o vreme a să osăbi", dar vornicul Dimachi şi-a retras zestrea provocînd prejudicii materiale ginerelui său. Răgazul de un an nu a avut efectul scontat, nereuşind să revitalizeze sentimentele dintre cei doi soţi. Documentul reţine că s-a acţionat „cruţînd bătrîneţele unui boer de amărăciunile necinstitei în isbavă a fiicei" şi că spătarul Beldiman pentru încuviinţarea divorţului a prezentat mitropolitului Veniamin Costachi „dovezi de necuviincioase fapte a fostei dumnealui soţii". În ce-au constat aceste dovezi documentul nu insistă. De complezenţă, bine intenţionat, mitropolitul a adăugat însă o propoziţie contrazicînd afirmaţiile anterioare, scriind că „purtările dumnealor au fost neprihănite".[70] În acest climat de suspiciuni familiale dintre soţii Beldiman, pare plauzibil amorul celor doi tineri, declanşat prin 1835 sau 1836. Durerile violente încă nu se declanşaseră în februarie 1836, cînd Hrisoverghi mai putea dansa, participînd la balul mascat menţionat. În vara anului 1836, cu mersu-i tabetic, Hrisoverghi luînd drumul Vienei era un om sfîrşit, nemaifiind în stare să alimenteze sentimentele fluctuante ale Catincăi Dimachi care, divorţată recent, căuta un partener pe măsura marilor sale ambiţii. Înfocată dar efemeră, dragostea Ecaterinei Dimachi, urmată de indiferenţă, i-a provocat poetului, în perioada cînd acesta trecea prin mari suferinţe fizice, amărăciunea pentru nestatornicia feminină.

Din cele succint prezentate se degajă implicit cîteva concluzii. Poetul Hrisoverghi a fost descendentul unei vechi familii boiereşti de origine grecească, semnalată în Moldova încă din secolul al XV-lea, dar care, ca boieri de rang mic, n-au jucat, decît cu excepţia tatălui său, vreun rol important în viaţa politică a Moldovei. Poetul s-a stins din viaţă la numai 26 de ani, ca urmare a unui neurosifilis, poate ereditar, poate contractat, ce a înregistrat o nefastă evoluţie rapidă, şi nu ca urmare a unei aventuri erotice cu Catinca Dimachi. Dragostea sa faţă de nestatornica fiică a vornicului Nicolae Dimachi a făcut vîlvă în rîndurile protipendadei ieşene, adevărul fiind parţial deformat şi în această manieră reţinut şi aşternut pe hîrtie de Gh. Sion şi Radu Rosetti.

---

[69] Al. Hrisoverghi, *op. cit.*, p. XXII—XXIII.
[70] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. XXVII/24.

ECATERINA CHINEZU

Cu cîteva traduceri şi scrieri originale,[1] Ecaterina Chinezu a intrat recent în istoria literaturii române[2]. Uitată de contemporani încă din timpul vieţii, scriitoarea a traversat un destin tragic, de parcă s-ar fi născut, de ar exista, sub răul augur al zodiei nefericirii. În lipsa oricărui contur biografic, încercăm a-i recompune traiectoria vieţii, al cărei tragism conferă un plus de interes faţă de opera ei, de valoare modestă. Detaliile unui document postum permite afirmaţia, cu unele rezerve de aproximaţie, că Ecaterina a văzut lumina zilei în anul 1798.[3]

---

[1] *Urzici pentru unile femei*, în „Zimbrul", I, 1850, p. 73 ; *Urzici pentru unii din bărbaţi*, *ibidem*, nr. 20, p. 79 ; *Meditaţia unei văduve*, în „Zimbrul", 1851, p. 237—239.
[2] *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1979, p. 179.
[3] Arh. St. Iaşi, Colecţia de stare civilă a municipiului Iaşi, morţi, 1879, act. 1338.

Scanned with OKEN Scanner

Se poate afirma cu certitudine că tatăl Ecaterinei s-a numit Hagi Andonie (Andronachi) Cavacu, ce avea locuinţa în Iaşi, între ulițele Podului vechi şi Sf. Vineri. Aceasta se deduce din însemnarea scriitoarei, prin care nota că una din surorile sale era căsătorită cu Procopie Florescu. Ori acesta, într-o cerere din 2 noiembrie 1844, menţiona pe răposatul său socru Andonie Cavacu[4]. O altă soră a Ecaterinei a fost căsătorită cu unul din fiii boierilor Negură, în notele sale Ecaterina menţionînd adeseori pe nepotul său — de soră, zicem noi — Iancu Negură[5]. Detaliile depistate despre familia Cavacu sînt reduse. Astfel, un Panteli Cavacu deţinea, în anul 1779, o poliţă de 2 800 piaştri a voievodului Alexandru Ipsilanti din Ţara Românească. În anul 1803 poseda o crişmă cu pivniţă, la Podul de piatră din Iaşi, suditul rus Gheorghe Cavac. În anul 1821, un Hagi Gheorghe Cavaf avea un litigiu pentru o poliţă de 2 434 groşi turceşti cu Eufrosina Calimachi. În fine, în 1839, s-a stins din viaţă, lăsîndu-şi averea în mare neorînduială, căminarul Iordache Cavacu[6]. Dacă între aceste persoane şi ascendenţii Ecaterinei există vreo filiaţie e greu, deocamdată, de precizat. Cert este că bunicul dinspre tată al scriitoarei a fost un Dimitrie Cavacu, care a trăit mult timp în Moldova, unde s-a şi căsătorit cu Catinca, fiica căminarului Constandin Purici, care a avut ca zestre moşiile Galbeni şi Tuleşti din ţinutul Roman. Fiul lor, Andronache a îndeplinit de timpuriu diferite slujbe „pe lîngă domniile de mai nainte“ şi îndeosebi în timpul lui Mihail Grigore Suţu (1819—1821), fiind răsplătit cu rangul de comis. În urma evenimentelor din 1821 s-a refugiat în Basarabia, unde a rămas pînă în preajma anului 1830[7]. Mama Ecaterinei al cărei nume de familie nu-l cunoaştem deocamdată, a îmbrăcat haina monahală, stingîndu-se din viaţă în septembrie 1849[8]. Despre familia Chinezu ştim că a venit în Moldova ante 1796, fiind compusă din soţi şi trei copii : Dumitrachi — ajuns sulger şi stins din viaţă pe la 1821, Mihalachi — ce avea să devină soţul Ecaterinei, şi Alecu — serdar şi holtei pe la 1852[9]. Se pare că fraţii Chinezu au avut şi o soră, căsătorită cu un Constandin Negură de la Huşi[10].

Ecaterina s-a căsătorit cu Mihalachi Chinezu, înainte de 1820 căci, la recesămîntul efectuat în acelaşi an, Mihalachi era înregistrat cu rang de paharnic şi dispunea de 2 scutelnici în oraşul Iaşi, deci era considerat drept cap de familie[11]. Pentru a-şi lărgi resursele materiale, în

---

[4] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Manuscrise*, nr. 1 504, f. 20 v. ; *ibidem*, Secretariatul de Stat a Moldovei, dosar 1 172, fila 1. Procopi Florescu era făcut căminar la 20 aprilie 1835, comis la 10 iunie 1837, spătar la 9 noiembrie 1839. În 1859 era postelnic (*Ibidem*, fond Secretariatul de stat, dosar 345, f. 169). Trăia pe la 1876 — 1877, cînd se ocupa cu diverse tranzacţii (Arh. St. Iaşi, Colecţia *Documente*, p. 422, doc. 320—324). S-a stins din viaţă la 13 iulie 1877 (Arh. st. Iaşi, Colecţia de stare civilă..., Morţi, desp. III, act. 882)

[5] Constandin Sion, *Arhondologia Moldovei*, Bucureşti, „Minerva“, 1973, p. 190 ; Arh. St. Iaşi, Colecţia *Manuscrise*, nr. 1 504, f. 23 v.

[6] Constantin C. Giurescu, *Contribuţiuni la studiul originilor şi dezvoltării burgheziei române pînă la 1848*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 119, 120 ; *Catalogul documentelor grecesti din arhivele statului de la oraşul Braşov*, vol. *I*, Bucureşti, DGAS, 1958, p. 669, nr. 2 231 ; Arh. St. Iaşi, Secretariatul de stat al Moldovei, dosar 630.

[7] Arh. St. Iaşi, Tr. 1765, op. 2 014, dosar 23, partea a II-a, f. 645 v-646. Un Costachi Purici era vel căpitan de Tecuci în 1742 (*Documente privind relaţiile agrare în veacul al XVIII-lea* vol. II, Moldova, Bucureşti, Editura Academiei. R.S. România, 1966, p. 240.

[8] Arh. St. Iaşi, ms. 1 504, f. 17 v. Menţiunea de aici specifică decesul acesteia, vineri 9 septembrie 1849, „la 8 ciasuri sara“ a mamei sale monahia Zinovia. Conform opisului alfabetic de la Arhivele Statului Iaşi, întocmit şi după mitrica bisericii Sf. Paraschiva Mitoc (acum lipsă), aflăm că la actul 54 a fost înregistrat decesul unei monahii Zinovia, la 15 septembrie 1849, în etate de 80 de ani. Rezultă că s-a născut deci în 1769. Pare plauzibil să fie vorba de una şi aceeaşi persoană, decesul fiind consemnat la zile diferite din cine ştie ce motive. Înseamnă că, atunci cînd s-a născut Ecaterina, mama sa avea 29 de ani, ceea ce e normal.

[9] Alexandru (Alecu) Chinezu s-a născut la Iaşi, în 1796, fiind botezat de Al. Moruzzi Voievod. A învăţat la şcoala domnească din Iaşi, obiectele : gramatica, retorica, poezia greacă, geografia, aritmetica, algebra, geometrie, trigonometrie, fizică şi astronomie. Vorbea româna, greaca şi puţin franceza, rusa, turca. De la 1 ianuarie 1832 a lucrat la secţia II din vistierie (Arh. St. Iaşi, Tr. 1 352, op. 1 355, dosar 226, f. 8v—9). Pentru funcţia de stolnacialnic în vistierie a primit rang de clucer la 16 iunie 1835 şi serdar la 10 decembrie 1835 cînd era şef de secţie (Arh. St. Iaşi, Secretariatul de Stat al Moldovei, dosar 344, f. 20 ; „Buletin, foaie oficială“, IV, nr. 20, din 8 martie 1836, p. 166—aici cf. ofisului nr. 167/31 dec. 1835). S-a stins din viaţă prin 1856.

[10] Constandin Sion, *op. cit.*, p. 140, 190.

[11] „Ioan Neculce“, 1923, fasc. 3, p. 17.

Scanned with OKEN Scanner

anul 1821 a cumpărat de la vorniceasa Zoiţa Balş două moşii din Basarabia — Nurlăneşti şi Vasilăuţi — pe care, la rîndul său, le-a arendat pentru 3 ani contra sumei de 8 000 lei pe an[12].

Din anul 1832 şi pînă în 1834 a îndeplinit funcţia de ispravnic al ţinutului Fălciu[13], iar prin 1837 exercită funcţia de vechil al agăi Scarlat Donici, calitate în care era chemat la divan, pentru a-i reprezenta interesele în mezatul moşiei Cetăţuia[14]. La 13 martie 1838 solicita să fie înaintat în rang[15], doleanţă care i-a fost satisfăcută la 26 ianuarie 1840 cînd, prin decretul 1 029 i s-a acordat rangul de spătar, avansare motivată prin activitatea desfăşurată în calitate de ispravnic de Fălciu[16].

În februarie 1842 solicita iarăşi ocîrmuirii o slujbă[17], la 18 februarie 1843 oferea o mărturie Mariei Peiu[18]. Cu toate acestea la scurt timp, probabil după o scurtă suferinţă, s-a stins din viaţă către sfîrşitul lunii aprilie 1843[19], căci la 1 mai acelaşi an Ecaterina menţiona într-o jalbă că „de a răposatul meu soţ au rămas 3 copii nevîrstnici" : doi băieţi şi o fată. Dureroasa pierdere a omului iubit o determina să-şi reverse suferinţa în stihuri, datate 7 martie 1844, în care-şi deplîngea destinul neîndurător : „Din fragida mea vrâstă şi cred că pîn la moarte /Amărăciunea soartei, sărmana, voi gusta" [20].

Dacă informaţiile documentare nu ne îngăduie, deocamdată, să aflăm ce lovituri i-a dat destinul pînă la data respectivă, nu poate să nu ne surprindă, în încercarea de scrutare a viitorului, anticiparea a nu puţine şi cumplite suferinţe morale prin care avea să treacă îmbrăcînd hainele îndoliate. Astfel, la scurt timp se stingea din viaţă, la 8 ianuarie 1845, nepoata sa, Ecaterina Florescu, la numai 10 ani[21], fiica lui Procopie Florescu. Afectată de durerea părinţilor acesteia, Ecaterina Chinezu compune versurile *Necrologul unei tinere copilităţi*, în care deplînge suferinţa părinţilor, încheind cu propriele sale regrete : „Aste versuri cel ce scris-au d-amar plîns le au udat" [22].

În eforturile, de creştere şi educare corespunzătoare a celor trei copii, Nicolae, Dimitrie şi Smărăndiţa[23], a recurs în repetate rînduri, conform practicilor vremii, la diferite tranzacţii, pentru procurarea sumelor de bani necesare, atît existenţei cotidiene a familiei, asigurării fondurilor pentru continuarea studiilor în străinătate, la Paris, a celor 2 băieţi, cît şi asigurării zestrei pentru căsătoria Smărăndiţei. Astfel, la 15 mai 1846 primea de la vistieria Moldovei 300 de galbeni, drept avans pentru vînzarea „casilor cavaculuî", urmînd să mai încaseze la 28 iunie suma de 100 galbeni şi 1 500 galbeni la 1 august[24]. Banii respectivi, la care se adăugau probabil şi alţii, au fost apoi împrumutaţi cu dobîndă la diferite persoane.

În 1848, spre exemplu, i-a împrumutat lui Matei Millo — actorul — pe termen de 2 ani suma de 600 galbeni. Acesta îi restituia, anul următor, la 8 iunie jumătate de împrumut, plus 30 de galbeni dobînda[25]. La 29 octombrie 1849 primea de la beizadea Vogoride, în contul unui alt împrumut, suma de 500 galbeni cum şi dobînda lor de 57. În anumite situaţii, cum a fost la 2 noiembrie 1849, îi oferea tot lui Millo suma de 100 galbeni fără dobîndă[26]. La 9 noiembrie 1850 încasa de la Iancu Silion o dobîndă de 48 de galbeni, întrucît îi împrumutase suma de 400 galbeni, bani cu care îşi achita nişte datorii la cunoscutul bancher Michel Daniel, cît şi la nepotul său, Iancu Negură[27]. O altă tranzacţie o realiza la 28 decembrie 1855, cînd a vîndut „o boltă" cu 500 galbeni din care 400 îi înmîna ginerelui său în contul zestrei[28]. Numeroasele combinaţii

---

[12] Teodor Vîrnav, *Istoria vieţii mele, autobiografie din 1845*, Bucureşti, 1908, p. 82 şi urm.
[13] Arh. St. Iaşi, Secretariatul de stat al Moldovei, dosar 402, vol. II, f. 69—70.
[14] I. Antonovici, *Documente bîrlădene*, vol. II, Bîrlad, 1912, p. 306.
[15] Arh. St. Iaşi, Secretariatul de stat al Moldovei, dosar 402, vol. II, f. 69—70.
[16] *Ibidem*, dosar 345, f. 99 v.
[17] *Ibidem*, fond Ministerul de justiţie, Tr. 1 756, op. V, 1994, dosar 39, f. 1.
[18] *Ibidem*, Colecţia *Documente*, p. 718, doc. 30.
[19] *Ibidem*, Comisia epitropicească, Tr. 1 075, op. 1 227, dosar 66, f. 1.
[20] *Ibidem*, ms. 1 504, f. 18.
[21] *Ibidem*, Colecţia de stare civilă, Mitrica bis. Sf. Atanasie, act 50/1845.
[22] *Ibidem*, ms. 1 504, f. 19.
[23] *Ibidem*, Colecţia *Documente*, p. 529, doc. 72.
[24] *Ibidem*, ms. 1 504, f. 18 v.
[25] *Ibidem*, f. 22.
[26] *Ibidem*, f. 22—22 v.
[27] *Ibidem*, f. 22V. Acest Iancu Negură era în 1849 sluger şi primea chezăşie de la hatmanul Nicolae Mavrocordat pentru postul de secretar al poştelor („Buletin, foaie oficială", XVII, nr. 25, din 27 martie 1849, p. 102).
[28] Arh. St. Iaşi, Colecţia *Manuscrise*, nr. 1 504, f. 21 v.

Scanned with OKEN Scanner

financiare, din care am prezentat cîteva, i-au îngăduit realizarea unei ambiţii lăudabile : trimiterea fiilor săi la studii la Paris. Cel mai mare, Nicolae, a pornit spre Paris la 15 august 1846 pentru a studia medicina timp de 6 ani. Interesant de cunoscut că, după estimările sale, un an de studii costa 120 de galbeni, iar drumul, de la Iaşi la Paris, costa 40 de galbeni[29]. Preferinţele lui Nicolae la Paris nu s-au orientat către medicină, ci spre inginerie, aşa că acesta, după încercarea de participare la evenimentele de la 1848, a venit în capitala Moldovei inginer.

La 14 ianuarie 1856 „la 6 ceasuri dimineaţa", pleca către Paris cel de-al doilea fiu al ei, Dumitrachi[30].

Între realizările sale în această perioadă trebuie consemnată logodna fiicei sale, la 14 decembrie 1852, cu Alecu Macri — ce-avea să devină cămînar — căsătoria celebrîndu-se la 11 ianuarie 1853, naşi fiind Procopie Florescu şi sora sa Efrosina. Noua familie avea să-i aducă cîteva raze de bucurie Ecaterinei. În noiembrie 1853 vine pe lume un nepot — Alcibiad Macri, iar la 2 mai 1855 al doilea nepot — Camil Macri, naş fiind Grigori Rizu[31]. În curînd însă doliul se abate asupra familiei lui Alecu Macri. La 9 februarie 1856, Camil — în vîrstă de un an — se stinge de „spasmos" [32], iar pest două săptămîni, la 26 februarie, îşi urmează fratele şi Alcibiad, secerat de aceeaşi maladie[33]. Şi, ca Thanatos să-şi completeze paleta de ravagii, la 2 mai 1857 Smărăndiţa rămîne văduvă deoarece „au răposat bietul nenorocitul Alecu Macri" [34].

Aşa cum bănuia în 1844, Ecaterina Chinezu avea să treacă, în continuare, prin dramatice încercări. La 12 iulie 1866 a încetat din viaţă „iubitul şi scumpul meu fiu Nicolai, de holeră" [35], căzînd victimă epidemiei ce a bîntuit în Iaşi şi în Moldova în acel an. Doi ani mai tîrziu, la 13 februarie 1868 s-a stins din viaţă şi cel de-al doilea fiu, inginerul Dimitrie Chinezu, în vîrstă de 32 de ani (născut deci la 1836). Locuia, dimpreună cu mama sa, în strada Română[36]. Odată cu acesta erau practic îngropate şi toate strădaniile de-o viaţă ale Ecaterinei Chinezu.

Graţie însemnărilor sale putem afla cîteva aspecte din preocupările atît faţă de cultură, cît şi faţă de evenimentele politice la care a fost martoră. Urmare a legăturilor cu Matei Millo, în 1848 a primit de la acesta o lojă gratis la benoar. Anul următor, 1849, cumpără o lojă la teatru, cu 30 de galbeni, în tovărăşie cu sora sa Efrosina Florescu. În anul 1851 a cumpărat tot de la Millo, cu 30 de galbeni, o lojă pentru 30 de reprezentaţii[37].

La curent cu viaţa politică, la 5 ianuarie 1859 Ecaterina Chinezu scria „S-au ales Domnul ţării Moldovei Alexandru Ioan I Cuza şi totodată Unirea cea mult dorită de români. Astăzi neamului românesc li-au răsărit soarele cel strălucitor şi s au terminat anii cei întunecaţi..." După care, prezentînd bucuria generală nota versurile :

„Astăzi zi de prăznuire, toţi de obşte să strigăm,
Să trăiască întîi unirea şi-apoi domnul să-l urăm."

La 24 ianuarie, aflînd de alegerea ca domn al Ţării Româneşti, tot a lui Al. I. Cuza, nota : „bucuria aceasta să va pomeni în analele vecinicii" [38].

Lovită cu necruţare, Ecaterina Chinezu şi-a purtat durerea pînă la 4 octombrie 1879, cînd a plecat din strada Română nr. 21 din Iaşi, alături de soţul şi fiii săi[39].

---

[29] Detalii de spre viaţa şi activitatea lui Nicolae Chinezu prezentăm în „Cercetări istorice", IX—X, 1978—1979, p. 655—656.

[30] Arh. St. Iaşi, ms. 1 504, f. 23 v.

[31] *Ibidem*, Grigori Rizu era nepotul lui Neculai Rizu, fost ispravnic de Hîrlău. În tinereţe a fost grămătic la ispravnicul de curte Hîrlău, apoi la poşte, pînă în 1837 (cf. Constandin Sion, *op. cit.*, p. 233).

[32] Arh. St. Iaşi, Colecţia de stare civilă, Mitrica bis. Buna Vestire, act 180/1856.

[33] *Ibidem*, act. 184/1856.

[34] *Ibidem*, ms. 1 504, f. 23 v.

[35] *Ibidem*, Colecţia de stare civilă a municipiului Iaşi, 1866, vol. III, f. 1 254, nr. 5 458 (decesul s-a produs la 7 iulie) ; ms. 1 504, f. 26 v.

[36] *Ibidem*, f. 26 v., Colecţia de stare civilă, morţi, 1868, act. 137.

[37] *Ibidem*, ms. 1504, f. 20.

[38] *Ibidem*, f. 26.

[39] *Ibidem*, Colecţia de stare civilă a municipiului Iaşi, morţi, act. 1 338/1879.

Scanned with OKEN Scanner

PRIMUL COMPENDIU DE LITERATURĂ ROMÂNĂ ÎN POLONIA

DE

NATALIA CANTEMIR

Receptarea literaturii române în Polonia pînă la primul război mondial nu a atins nivelul înregistrat de-a lungul istoriei de relaţiile politice, economice, culturale. Nefiind vorba de o lipsă de interes a receptorului, cauza ar putea fi găsită în insuficienta angajare a factorilor tehnico-organizatorici, pe de o parte, de o scăzută iniţiativă a corespunzătoarelor instituţii româneşti pe de altă parte.

În perioada interbelică, primele acţiuni de acest fel au fost întreprinse de J. Gallin, consul general al României la Lvov, şi de poetul Aron Cotruş, ataşat de presă al Ambasadei Române din Varşovia. Lor li se datorează înfiinţarea la Lvov a *Ligii polono-române*, în scopul popularizării limbii şi culturii româneşti în Polonia. Coautorul acestei Ligi a fost Emil Biedrzycki — semnatarul unui amplu articol consacrat literaturii române în enciclopedia *Marea Literatură Modernă*[1], publicată în 1933 la Varşovia. Doi ani mai tirziu, E. Biedrzycki edita, cu ajutorul financiar al Ligii polono-române, un manual universitar cu titlul *Schiţă de istorie a literaturii române (Cu o antologie de poezie)*.

(A fost o nobilă muncă de pionierat, de aceea i se cuvine o actualizare în informaţia noastră ştiinţifică, precum şi apropierea acestui profil de românist de receptarea celor de azi. Cu atît mai mult, cu cît E. Biedrzycki (fiul lui Leon) s-a născut (5 mai 1890) şi şi-a petrecut copilăria în România, la Suceava. A făcut studii liceale şi superioare la Cernăuţi, unde a obţinut licenţa în Drept şi Ştiinţe politice, iar doctoratul şi l-a susţinut la Universitatea „Jan Kazimierz" din Lvov. În primul război mondial este mai întîi concentrat în armata austriacă (fiind supus al Austro-Ungariei), mai apoi luptă voluntar în legiunile poloneze. Pînă în 1922 a profesat în administraţia de stat, de la această dată a desfăşurat aproape 50 de ani de activitate în domeniul instrucţiunii publice şi al şcolii poloneze. În 1922 deci, ocupă postul de lector şi apoi de conferenţiar (docent) de literatură română la Departamentul de umanistică al Universităţii „Jan Kazimierz", pe care îl va deţine pînă în 1940. Pe lîngă activitatea universitară, a predat în şcoli secundare, între 1936—1940 fiind şi directorul Liceului comercial din Lvov. La izbucnirea războiului, căpitanul de rezervă E. Biedrzycki a participat la campania de apărare poloneză din iunie. Anii tragici ai ocupaţiei naziste nu l-au cruţat. Îşi ciştiga existenţa funcţionînd la asigurările sociale (specialist în rente şi traducător), dar, căutat de Gestapo, a fost nevoit să-şi schimbe des adresele, iar la sfîrşitul războiului şi-a pierdut fiul (Jerzy) în insurecţia varşoviană. Odată cu proclamarea păcii a plecat la Cracovia, devenind lector de limbă română la Universitatea Jagiellonă şi la Institutul superior de ştiinţe economice, continuînd a profesa şi prin şcoli secundare cu profil economic. Pînă în 1960, cînd a ieşit la pensie. A murit la Cracovia, la 12 decembrie 1975[2].

---

[1] *Wielka Literatura Powszechna*, t. II, *Literatura średniowieczna, łacińska, literatury romańskie*, sub redacţia lui S. Lam, Varşovia, 1933, p. 1172—1196.

[2] Aducem mulţumiri pe această cale prof. dr. Z. Kowalski (Universitatea „Marie Curie Sklodowska" din Lublin), cu ajutorul căruia a fost posibilă reconstituirea acestei biografii.

Pe lîngă ocupaţiile didactice, E. Biedrzycki s-a pasionat de cercetarea istoriei şi literaturii române. Roadele acestei pasiuni apar în numeroase note, recenzii, articole, studii, exegeze cu predominantă problematică românească. Demne de atenţie sînt următoarele titluri : *Literatura romuńska*, în *Wielka Literatura Powszechna*, vol. II ; *Literatura rumuńska*, în *Pantheon Wielkich Tworcow Poezji i Prozy*, vol. II, Varşovia, 1934 ; *Kurs jezyka rumuńskiego dla studentow filologii romańskiej*, Cracovia, 1957 ; *Nicolae Bălcescu, rumuński pisarz i rewolucjońista*, Cracovia 1961 ; *Historia Polaków na Bukowinie*, Cracovia, 1973.

Diapazonul larg al preocupărilor sale ştiinţifice, purtînd pecetea erudiţiei, se sprijină în lucrările menţionate pe cultură şi adîncime sufletească, precum şi pe o tehnică de cercetare provenită din recepţia corectă a izvoarelor şi din spirit constructiv. Nefiind posibilă în acest articol aprecierea întregii contribuţii a românistului E. Biedrzycki, ne vom mărgini la prezentarea *Schiţei de istorie a literaturii române*[3], adresată de autor, cum se precizează în *Cuvîntul înainte*, tineretului studios. Tot acolo autorul previne că imaginea pe care o oferă „corespunde celei pe care starea actuală a ştiinţei româneşti o consideră stabilizată“ [4].

Panorama literaturii române este deschisă printr-o amplă introducere : *Ţara, poporul şi limba românească, tradiţiile folclorice*. Numind România „ţara Carpaţilor şi a Dunării“, „ultim bastion al Europei“, autorul invocă admirativ sistemul muntos şi cel al apelor, flora şi fauna, caracterul oamenilor şi trăsăturile culturii create pe aceste meleaguri, sugerînd ideea „încrucişării Răsăritului cu Apusul“ (mica exagerare care încadrează cămila în fauna caracteristică sudului ţării noastre o vom trece la licenţe poetice). În această „Dacie felix“, atît de rîvnită de-a lungul secolelor, autorul urmăreşte în decursul unui mileniu de la retragerea administraţiei romane formarea unui popor cu bază etnică dacă şi de limbă latină, rezistînd tuturor furtunilor şi hărţuielilor pînă la organizarea primelor formaţiuni statale din sec. XII—XIII[5]. Lupta românilor pentru o patrie „întregită“ este punctată de momentele Mihai Viteazul, Al.I. Cuza, Carol I (1866 şi 1881), statul unitar din 1918, iar în expunerea formaţiei culturale se întîrzie asupra uzului limbii slavone şi greceşti în biserică, şcoală şi cancelarii. Abordînd problema din punctul de vedere al disputelor religioase, autorul consimte că menţinerea religiei ortodoxe a avut un rol pozitiv în păstrarea particularităţilor naţionale, dat fiind caracterul cosmopolit al ortodoxismului şi modul strict religios în care călugării slavi şi-au înţeles misiunea, lejera lor dependenţă de autorităţile canonice. Pe de altă parte, afirmă că influenţa religiei asupra centrelor de cultură care erau mănăstirile şi curţile domneşti, menţinînd îndelung canoane şi formule riguroase, a prelungit feudalismul şi a făcut ca succesiunea spiritului roman să se poată manifesta în scriere abia în sec. al XVI-lea, iar dezvoltarea artistică, începută admirabil prin folclor, să poată ajunge la o autentică renaştere abia în sec. al XIX-lea. Revenirea la Occidentul cultural a fost incitată, după opinia autorului, de trei influenţe : cea grecească, oferind legături cu inima Europei, cea poloneză-latinizantă (argumentată printr-o solidă bibliografie româno-polonă din care nu lipsesc N. Iorga, P.P. Panaitescu, St. Wedkiewicz, St. Lukasik, precum şi studiile proprii ale autorului) şi cea franceză din sec. al XIX-lea. Măsura erudiţiei filologice o dă E. Biedrzycki în paginile închinate limbii române, relevînd faptul că fiind o arie laterală a romanităţii, limba română s-a dovedit a fi mai conservatoare în păstrarea unor forme latine vechi, care şi-au pierdut în alte limbi romanitatea, şi conclude ferm asupra caracterului romanic al asimilărilor, deşi izolarea a rupt-o de sursele vechi ale limbii şi civilizaţiei neolatine. Anunţă astfel, ca un preludiu, lupta pe care au trebuit s-o ducă, în împrejurări vitrege, generaţii întregi de oameni de cultură şi scriitori pentru păstrarea, dezvoltarea şi perfecţionarea estetică a limbii române.

Consideraţii admirative pe marginea creaţiilor folclorice româneşti (cîntecul bătrînesc, balada haiducească, *Meşterul Manole*, *Mioriţa*, doinele, horele — care i se par apropiate de *Krakowiak*-ul polonez — bocetul, snoava) îl conduc pe autor la relevarea rolului literaturii

---

[3] *Zarys Dziejow literatury rumuńskiej (Z antologia poezji)*, Lvov, tipografia Leon Doroszczyński.

[4] Urmează indicarea unei bibliografii privind cunoştinţe generale despre România (titluri de S. Mehedinţi, N. Iorga, O. Densusianu, P.V. Haneş, I. Bianu, N. Hodoş), istorii literare (M. Gaster, M. Dragomirescu, S. Puşcariu, Al. Procopovici), antologii şi crestomaţii (M. Gaster, I.A. Bassarabescu şi P.V. Haneş, I. Pillat şi Perpessicius), precum şi o bibliografie a traducerilor poloneze din literatura română, existente la acea dată. Se mai dau apoi şi indicaţii fonetice pentru citirea corectă a titlurilor, numelor şi expresiilor originale.

[5] Filologul explică, printre altele, greşita încetăţenire a vechii denumiri a Ţării Româneşti drept *Multana* sau *Wołoszczyzna*. Primul termen ar avea la origine o greşită pronunţie a cuvîntului *Muntenia*, cel de al doilea este inexact, deoarece *volohi* li se spunea românilor în general.

populare ca izvor de inspiraţie pentru toate generaţiile literaturii culte, compensînd astfel lipsa unei tradiţii clasice.

Istoria literaturii române este ordonată în 3 epoci mari : *Literatura veche* (sec. al XV-lea — sfîrşitul sec. al XVIII-lea), *Literatura „nouă"* (sec. al XIX-lea), *Literatura sec. XX* (pînă în deceniul al 3-lea).

Literatura veche este examinată în treptele ei ascendente. Pornind de la premiza că slavona bisericească a jucat pentru români, pînă la sfîrşitul sec. al XV-lea, rolul latinei pentru popoarele de cultură occidentală, autorul descrie cele mai vechi manuscrise (însoţindu-le şi de cîteva ilustraţii), acordînd o menţiune specială *Cronicii de la Putna* (tradusă în a doua jumătate a sec. al XVI-lea de Mikołaj Brzeski şi cunoscută sub numele de *Cronica moldo-polonă*), precum şi *Cronicii latine* a lui Baltazar Walter, „de fapt traducerea unui original polonez aparţinînd lui Andrzej Taranowski", aflat o vreme la curtea lui Mihai Viteazul de la Tîrgovişte. Se amintesc şi menţiunile rămase cu privire la alte texte româneşti, deoarece se referă tot la chestiuni româno-polone (formula jurămîntului de vasalitate al lui Ştefan cel Mare către Kazimierz Jagiello şi o scrisoare a sultanului Baiazid înmînată negustorilor polonezi ce urmau să treacă pe pămînturi româneşti). Primele tipărituri româneşti sînt situate în problematica Reformei şi privite în valoarea lor esenţială — modelul unităţii limbii pentru posteritate. Aspectele literare ale sec. al XVII-lea sînt grupate în literatură religioasă, de traduceri (călugărul Silvestru, mitropolitul Simion Ştefan, *Psalmii* lui David de la Alba Iulia, *Biblia* lui Şerban din 1688, fraţii Şerban şi Radu Greceanu), o literatură cronicărească originală şi una legislativă (înţelegînd prin aceasta pătrunderea limbii române în documente publice). Din prima categorie de fapte îi reţin atenţia Nicolae Milescu „una dintre cele mai curioase apariţii din trecutul cultural românesc", Udrişte Năsturel şi Mitropolitul Varlaam. O altă siluetă interesantă a secolului îi apare deopotrivă Mitropolitul Dosoftei, „care avea slava unui bărbat foarte învăţat, credincios şi cu inimă de aur" şi a cărui *Psaltire în versuri* a fost inspirată după *Psalterz*-ul lui Jan Kochanowski, iar rolul lui Antim Ivireanu este comparabil pentru autor cu cel jucat în cultura polonă de Piotr Skarga.

Valoarea literaturii cronicăreşti îl face pe E. Biedrzycki să regrete marea ei neşansă de a fi rămas în manuscris şi astfel prea puţin cunoscută. Seria cronicarilor este deschisă de Gr. Ureche (nu se uită, evident, studiile pe care acesta le-a făcut la Lvov), urmat de Miron Costin („marele prieten al Poloniei", care prin *Opisanie ziemi moldawskiej* şi *Kronika ziem moldawskich i multanskich*, destinate lui Jan al III-lea, „şi-a asigurat un loc şi în literatura polonă") şi de Ion Neculce, „cel mai artist". Sînt menţionaţi şi cronicarii munteni (la Constantin Cantacuzino se aminteşte că a vizitat şi Varşovia), dar preferinţele autorului merg deschis spre cronicarii moldoveni „stăpîniţi de suflu moral şi de cald patriotism, povestitori cu mari însuşiri literare". Sfîrşitul secolului îi apare marcat de triumful procesului de emancipare de sub slavonism, limba română dovedindu-se aptă pentru exprimarea ideilor şi sentimentelor. Împrejurări vitrege fac însă să triumfe totuşi un alt curent străin care luptă şi el cu slavonismul : grecismul, cu ascendenţă tot mai mare în secolul următor. Este secolul fanarioţilor. E. Biedrzycki consideră însă că epoca fanariotă poate fi privită şi sub un unghi pozitiv : fără să-şi dea seama, a contribuit la dezorientalizare şi la îndreptarea spre o viaţă culturală mai potrivită cu limba şi sufletul poporului român.

Întreg secolul al XVIII-lea, afirmă autorul, poate fi acoperit de istoricul cu renume european, scriitorul, umanistul, membrul Academiei berlineze, omul de stat Dimitrie Cantemir. Mai presus de toate, D. Cantemir este pentru exegetul polonez primul scriitor român cu o puternică îndrumare apuseană, cu putere de exemplaritate în privinţa frumoasei tradiţii culturale create în Moldova încă de la sfîrşitul secolului al XVII-lea. Nu-i rămîne decît să regrete că scrierile aşa de cerute în toată Europa au rămas necunoscute în ţara lui Cantemir, aşteptîndu-şi abia în 1901 o ediţie îngrijită.

Trecînd la secolul al XIX-lea, E. Biedrzycki porneşte de la o caracterizare sintetică a literaturii române, care devine acum expresie a năzuinţelor de eliberare socială şi politică a poporului. Factori importanţi în această devenire vor fi creşterea interesului pentru viaţa spirituală a poporului şi legătura cu Apusul. În acest context este abordată şcoala latinistă, precedată de o prezentare obiectivă a situaţiei dramatice în care se aflau românii din Transilvania. Revenirea culturii române în cadrul latinităţii este sensibilizată prin invocarea Blajului, a studiilor făcute de cărturarii români la Roma şi Viena, scrierile lui S. Micu, Gh. Şincai şi P. Maior reprezentînd pentru exeget un curent viguros, puternic cu răsunet ce dăinuieşte profund în colectivitatea românească şi pe care exagerările puriste nu-l pot diminua. Cel mai important exponent al Şcolii ardelene rămîne pentru autorul polonez Ion Budai-Deleanu, care dă literaturii române o direcţie nouă, construind o punte spre epoca următoare, ca literatură *stricto sensu*. Pătrunderea crezului latin în Moldova şi Ţara Românească este explicată printr-o amplă paranteză istorico-social-politică, marcată de momentele 1821, 1829, anul revoluţionar 1848 şi înfăptuirea unirii din

1859. Pe această istorie politică, autorul aşază faptele culturale ce au loc după pacea de la Cuciuc—Cainargi, creionînd o atmosferă încă nestatornică, dar în care o serie de noi elemente vin să dezmorţească spiritele, făcîndu-le apte de entuziasm şi nădejde.

Trecînd la „literatura începuturilor", autorul se ocupă succint de poeţii Văcăreşti, schiţează locul lui A. Pann, menţionează momentul cronicii în versuri reprezentat de Beldiman (*Jalnica tragedie* îi smulge totuşi mica maliţie : „lungă, asemeni unui ţipar de mare"), ocupîndu-se mai pe larg de V. Cîrlova, Gr. Alexandrescu, E. Rădulescu. (Acesta din urmă îl atrage în mod vădit prin pitorescul personalităţii şi fluctuaţiile gloriei literare, explicate prin contradicţia dintre estetica trecutului şi direcţia romantică apuseană la care temperamental a aderat scriitorul).[6] La Gh. Asachi se relevă îndeosebi numeroasele contacte ale operei cu o tematică poloneză.

Etapa a II-a (1840—1864) este denumită „romantică şi eroică" prin eforturile depuse de generaţia paşoptistă pe tărîmul creaţiei literare, în sensul modern al cuvîntului şi în construirea unei culturi care, din momentul în care conştiinţa de neam devine forţă colectiv-creatoare, înaintează organic după legi proprii. Dintre realizatorii programului „Daciei literare" îi selectează pe C. Negruzzi, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, A. Russo, I. Ghica, B.P. Hasdeu. Faptele literare sînt expuse cu obiectivitate, totuşi accentele sînt diferenţiate ca vibraţie. Astfel, C. Negruzzi îi apare cu deosebire interesant prin posibilitatea oferită de operă de a comenta unele relaţii româno-polone, M. Kogălniceanu îi impune prin atitudinea unui romantism pozitiv, scutit de naive exaltări, la A. Russo oprirea se face asupra „capodoperei" *Cîntarea României*, care sugerează apropieri cu Mickiewicz (*Księgi narodu i pielgrzymstwa polskiego*) şi Lamennais, iar scrierile lui N. Bălcescu sînt apreciate mai mult în valoarea lor publicistică[7]. (De presupus că liberalismul mesianic al lui Bălcescu îi putea apare pe atunci autorului polonez ca un loc comun al emigraţiei de la 1848). V. Alecsandri, tratat pe larg, ca cel mai de seamă poet al vremii sale (cu interesante note privind perioada de emigraţie a paşoptiştilor moldoveni) este apropiat prin generosul lui patriotism, dar şi sentimentalitate şi o mai mică profunzime a trăirilor, de romanticii francezi. Autorul descoperă valori perene şi clasice în *Pasteluri* şi în *Fîntîna Blanduziei*, iar o altă parte din moştenirea literară a poetului are în accepţia sa o însemnătate mai mult istorică, pentru o literatură care-şi căuta haine noi şi în care „Alecsandri a jucat rol conducător, meritînd pe deplin titlul de proroc". Era deschisă prin evenimentele de la 1848 îi găseşte pe o poziţie înnoitoare pe N. Filimon, D. Bolintineanu („ale cărui *Legende istorice* sînt minate totuşi de un gust dulceag-sentimental"), pe I. Ghica, cu ale sale *Convorbiri economice* („ce nu aparţin direct literaturii, ci curentului de îndrumare morală şi luminat patriotism"), pe B.P. Hasdeu, „legat de Polonia prin atîtea noduri", ale cărui scrieri sînt impregnate de ardent patriotism, de democratism generos şi sincer". Sînt invocaţi deopotrivă scriitori de mai mică importanţă : bucovinenii E. Hurmuzachi, I. Porumbescu (Gołębiowski), tatăl lui Ciprian .

Etapa următoare este cea a *Criticismului sau Junimii*, prezentată drept necesară compensare a factorului germinator de imitaţie printr-un stabilizator şi organic. Noua mentalitate se instaurează în primul rînd prin contribuţia lui T. Maiorescu, „figură de bronz, cu un caracter integru şi neînduplecat", precum şi a revistei „Convorbiri literare", prezentată în funcţia ei centralizatoare a talentelor din toate părţile locuite de români, ca un „simbol al unităţii spirituale", realizarea Unirii fiind pentru autorul polonez şi un merit al literaturii române. Un spaţiu comparativ mai larg îi este acordat lui M. Eminescu, „forma de expresie naţională a geniului", punctîndu-se aspectele de fond general de cultură şi experienţă personală, urmărindu-se apoi creaţia pe planuri suprapuse. Pe planul superior al poemelor filozofice, autorul subliniază contopirea elementului personal cu tot ce vine din adîncurile vieţii etnice, o viziune pentru eternitate. Asociaţii cu Platon şi Lenau, semnalarea traducerilor franceze, engleze şi poloneze existente la acea dată constituie acordul final de deschidere spre universalitate a „acestui mister". La I. Creangă aspectul primordial este acela de a fi ridicat limba populară la demnitatea unui instrument perfect de expresie artistică, traducerile, inclusiv în polonă (Konstacja Mayzlówna,

---

[6] Nu sînt uitaţi nici A. Mureşanu cu al său *Deşteaptă-te, române*, nici manifestări ale unor scriitori mai mărunţi : Pitarul Hristache, Ţichindeal, V. Aaron, fraţii Iordache şi Dinicu Golescu. Continuatori ai mişcării latiniste în Transilvania (Gh. Bariţ, T. Cipariu), A. Pumnul în Moldova ş.a. contribuie la frămîntarea de idei a epocii.

[7] În monografia dedicată lui Bălcescu, pe care E. Biedrzycki o va publica la Cracovia în 1961, *Mikołaj Bălcescu. Rumuński pisarz i rewolucjonista* (*N. Bălcescu. Scriitor şi revoluţionar român*), aprecierea este modificată, insistîndu-se asupra artei literare a istoricului român. Mai mult, N. Bălcescu este socotit adevăratul autor al *Cîntării României*, aducîndu-se argumente interesante în disputa deceniului respectiv privind paternitatea operei. Prezintă pe larg aceste probleme prof. dr. A. Vraciu, în articolul publicat în „Ateneu", nr. 4/93, IX, aprilie 1972, p. 13.

Scanned with OKEN Scanner

Czarodejskie epowiesci) fiind din nou chemate să argumenteze universalitatea unui scriitor atît de specific național în alegerea punctului de perspectivă asupra vieții. Cu prezentarea operei lui I.L. Caragiale, „care continuă pe Alecsandri cu un sarcasm, un temperament și un simț artistic superior", realizînd o sinteză ce poartă marca unei mari personalități, precum și a operei lui B. Delavrancea se încheie un prim paragraf. Perioada postemineseiană este ilustrată prin Al. Vlahuță, G. Coșbuc, iar dintre prozatori sînt selectați Ion Slavici, Duiliu Zamfirescu, I. Popovici-Bănățeanu și I. Brătescu-Voinești[8]. Sfera de influență a „Junimii" apare exemplificată și prin contribuțiile unor scriitori mai modești (N.Nicoleanu, T. Șerbănescu, A. Naum, I.A. Bassarabescu, Ollănescu-Ascanio, M. Cugler-Poni) precum și prin filologii Lambrior, Gaster, istoricul Xenopol, orientalistul T. Antonescu. O mențiune se acordă „Revistei noi" a lui Hasdeu, enumerîndu-i-se colaboratorii, printre care H.G. Lecca (traducătorul romanului *Quo vadis ?* de Sienkiewicz). Junimismul, constată autorul, nu acoperă totuși întreaga frămîntare a epocii și atunci revista „Literatorul", creația lui Al. Macedonski, și școala pe care o promovează vin să marcheze un început de tranziție spre curentul modernist. Ca un nucleu advers „Convorbirilor" este prezentată revista „Contemporanul" și activitatea critică a lui Dobrogeanu Gherea, cu rol de răspîndire a ideilor marxiste. În final, cititorii sînt îndemnați să privească faptele expuse drept fază pregătitoare pentru o poziție literară pe care secolul care începea avea să o precizeze definitiv.

Literatura sec. XX debutează și ea printr-o caracterizare generală a situației politico-sociale care impune o înnoire a problematicii specificului național. Tabloul unei spectaculoase confruntări se obține prin creionarea rolului revistei „Sămănătorul" și a mentorului ei N. Iorga, pentru care autorul polonez are o admirație neprecupețită, a grupării de la „Viața Românească", precum și a revistelor „Sburătorul", „Viața nouă", „Gîndirea". Se distribuie astfel pe de o parte tradiționalismul sămănătorist și poporanist, cu accente bine puse pe etnic, etic și social, iar pe de altă parte modernismul cantonat în categoriile esteticului și sincronizării. Autorul este mai curînd refractar modernismului, de vreme ce îl tratează drept „anarhism literar", amendîndu-i „lipsa de discreție" și „exhibiționismul". De altfel, nu face nici o distincție între simboliștii din din 1905—1906 și momentul 1919 sau 1923. Această atitudine nu-l împiedică însă să recunoască însuflețirea pe care a adus-o modernismul în viața literară românească, lărgirea orizontului gîndirii literare. Consideră însă, că din punctul de vedere al popularității în epocă, modernismul nu se poate compara cu sămănătorismul. De reținut și faptul că dacă se insistă atît asupra rolului „Sămănătorului" este pentru că exegetul polonez percepe în tradiționalismul începutului de secol pulsul românesc, iar în modernism o invazie de neguri străine. Nu vom uita că scopul urmărit era introducerea în Polonia a unei imagini globale a literaturii române, a unei impresii organice despre operele ei. Pe de altă parte, mediul literar și cultural din care provine autorul i-a educat o acută sensibilitate pentru ideație mesianică, iar sistemul de idei care încadra etnicul, tendința națională ș.a. putea să-i apară cu specificitate maximă.

Tradiționalismul este tratat astfel ca o expresie viguroasă a gîndirii patriotice românești. Sămănătorismul este fixat printr-un elogios portret făcut lui N. Iorga, alături de care apar fugitiv Bogdan-Duică, I. Chendi, P. Șeicaru ; poporanismul capătă relief prin G. Ibrăileanu și M. Ralea, parțial prin O. Botez, H. Sanielevici, Izabela Sadoveanu. Dintre poeți, laurii se acordă lui O. Goga, considerat cel dintîi mare poet român după Eminescu ; St.O. Iosif este prețuit pentru sinceritatea sentimentelor, „totuși anemice", D. Anghel apare ca un poet „parțial aflat sub înrîurire sămănătoristă, parțial precursor al poeziei moderniste", lui P. Cerna, „adesea retoric", nu i se contestă însă puritatea accentelor euforice. Extrapolînd, autorul distinge în proza românească a începutului de secol trei categorii de sămănătorism. Prima este reprezentată de opera sadoveniană, expresie a unui temperament moldovean, pe linia Neculce, Alecsandri, Gane, Hogaș. Categorie a poeziei lirice, acest sămănătorism nu s-ar ridica la creație obiectivă. Un „sămănătorism muntean" detectează la Sandu-Aldea, care vine cu o tipologie țărănească „pasională" și cu o acțiune mai bine articulată ; a treia varietate, precursoare de fapt prin însuși determinismul politico-social, este caracterizată prin „realism, pozitivism" printr-o tehnică narativă întemeiată pe criteriul dramatismului. Ilustrat prin I. Agîrbiceanu, Gala Galaction, dar mai ales prin L. Rebreanu, acest „sămănătorism ardelean" ar corespunde astfel în mai mare măsură unor specifice postulate psihologice și sociale și unui „realism patriotic." Concepînd colectivitatea rurală pe aceste coordonate, Rebreanu a putut deveni creatorul romanului românesc modern, cu mult deasupra celor pe care epoca le-a produs.

---

[8] Autorul acceptă fără rezerve sentimentalismul literaturii lui Brătescu-Voinești, comparîndu-l pe scriitorul român cu Sienkiewicz. *Niculăiță Minciună* s-ar afla astfel sub directa influență a clasicului polonez (din care de altfel Brătescu-Voinești a tradus nuvela *Janek Muzykant*).

Capitolul VI şi ultimul tratează *Literatura postbelică*. Dominanta panoramei, „greu de cuprins în prea recenta ei desfăşurare", rămîne pentru autor înfruntarea dintre modernismul deja consolidat, dobîndind anvergură şi sincronizîndu-se cu literatura apuseană, şi tradiţionalismul care capătă nuanţe mistice. Poezia modernistă grupează pe I. Minulescu, G. Bacovia (la care se descoperă afinităţi cu Verlaine şi Baudelaire). Demostene Botez, Camil Baltazar, Elena Farago, A. Maniu şi N. Davidescu. Deasupra tuturor, ca o stea de primă mărime, misterioasă încă prin raportare la Eminescu, este înălţat T. Arghezi. Creaţia lui L. Blaga este privită prin prisma unei originale fuziuni dintre tradiţionalismul autohton şi expresionismul german, demonstraţia oprindu-se mai mult asupra dramei de idei şi atmosferei mitice din *Meşterul Manole* (Fusese tradusă în limba polonă de D. Czara şi E. Stecca şi jucată pe scena din Lvov). Menţiuni critice mai dobîndesc A. Cotruş, T. Tzara, I. Vinea, I. Voronca, M. Cosma. Poezia tradiţionalistă este exemplificată prin N. Crainic, I. Pillat, H. Furtună, D. Nanu, C. Moldovanu,[9] G. Gregorian. În aceeaşi direcţie sînt clasaţi, cu determinări şi nuanţări diferite, M. Codreanu, C. Pavelescu, G. Topîrceanu (la care se schiţează o apropiere de Rostand), A. Moşoiu. O menţiune capătă poezia inspirată de război (Perspessicius, Camil Petrescu, B. Luca), precum şi eminentul traducător al *Iliadei* şi *Odiseii*, G. Murnu. Îi reţin atenţia şi dramele în versuri ale lui V. Eftimiu, pe canava folclorică, dar purtînd pecetea unei fantezii originale.

Tot atît de largă şi la zi este informaţia pe care o prezintă asupra prozei postbelice, privită atît în ipostaza ei nuvelistică (D. D. Pătrăşcanu, Jean Bart, G. Brăescu, I. Dongorozzi, D. Stănoiu E. Bucuţă, Lascarov-Moldovanu, Gib. I. Mihăescu, Panait Istrati ş.a.), cît şi în cea romanescă. Dintr-o lungă listă de romancieri sînt trataţi mai pe larg Camil Petrescu, Cezar Petrescu, I. Teodoreanu, H. Papadat-Bengescu. Un ultim paragraf dedicat dramaturgiei postbelice semnalează scrieri de N. Iorga, H. Lecca, Ronetti Roman, M. Sorbul, G.M.-Zamfirescu, T. Mușatescu, G. Ciprian ş.a. Dintre criticii literari consacraţi îi numeşte pe M. Dragomirescu, P. Constantinescu, D. Caracostea şi pe I.E. Torouţiu.

Ultima parte a compendiului cuprinde o antologie de texte poetice. În alcătuirea ei, autorul a fost desigur stingherit de puţinele traduceri existente pe atunci. În final, din cele 42 de texte antologate, 22 se dovedesc a fi realizate de E. Biedrzycki însuşi (în colaborare cu poetul T. Hollendra), 14 versiuni poloneze aparţin poetului Wl. Lewik, iar 6 sînt semnate de reputatul poet, nuvelist, dramaturg E. Zegadlowicz. S-a obţinut în felul acesta o calitate superioară a antologiei, unele texte fiind net superioare traducerilor puse în circulaţie mai tîrziu. Antologia se deschide cu poezii populare : *Doină de jale, Cîntecul răzeşului, Bocet din Bucovina, Mioriţa* (Autor, printre altele, şi al unei frumoase balade dedicate eroilor folclorici din Beskida poloneză, E. Zegadlowicz ni se revelă ca un ideal traducător al *Mioriţei* noastre). Urmează mostre din poezia cultă : *Cîinele şi căţelul* de Gr. Alexandrescu, *Viscolul* de V. Alecsandri, eminescienele *Glossa, Ce te legeni, Mai am un sigur dor, Viforul* de Al. Vlahuţă, *Cîntec* de G. Coşbuc, *Veghează !* de N. Iorga, *Plugarii, Paris* şi *Părăsiţi* de O. Goga, *Pentru ce ne-am teme* de St. O. Iosif, *Noapte de vară* de P. Cerna, *Poetul* de N. Crainic, *În vie, Interior* şi *Pluta* de I. Pillat, *Călăreţul* de M. Codreanu, *Panteism* de C. Pavelescu, *Privelişti dunărene* de B. Nemţeanu, *Versuri albe pentru flori* de Perpessicius, *Rugăciunea florilor* de A. Moşoiu, *Oda limbii române* de V. Eftimiu, *Cînd morţii sînt aşa departe* de Ov. Densusianu, *Sosesc corăbiile* şi *Pastel mecanic* de I. Minulescu, *Plumb* de G. Bacovia, *Mamei* de C. Baltazar, *Lupoaica* de A. Maniu, *Gorunul* şi *Varşovia* de L. Blaga, *Pe pustă* şi *Cosaşul* de A. Cotruş, *Interior* de O. Cazimir.

Acesta este conţinutul compediului de literatură română pe care E. Biedrzycki îl oferea cititorului polonez acum o jumătate de secol. În ciuda progresului documentar şi mai ales interpretativ înregistrat ulterior, lucrarea ne apare pe deplin meritorie. Nu vom uita nici destinaţia acestui compendiu, nici faptul că autorul era limitat la forţele proprii, fără sprijinul unei baze de studiu permanente.

Fiind aşadar, în intenţie şi formă, mai puţin o operă de creaţie critică, ci mai mult de disciplină didactică, limitată deci inerent la un volum rezonabil de cunoştinţe, vom remarca faptul că profesiunea nu l-a împins pe E. Biedrzycki să fie dogmatic, iar judecata sa estetică nu fuge în generalităţi didactice. Vom lăuda astfel informaţia harnică, gravitatea de aprofundare, perspicacitatea în surprinderea bunei frămîntări culturale. Obiecţii i se pot aduce lucrării, mai ales de pe poziţia mentalităţii actuale, dorind atunci supunerea materiei la o metodă strict literară, construirea de puncte de vedere noi ... Unele corecturi şi precizări de detaliu se pot for-

[9] De o atenţie specială se bucură la Alecsandri poezii cu o tematică parţial sau în întregime poloneză : *Pohod na Sybir*, exprimînd tragismul condamnaţilor politici, *Hristos a înviat*, prevestind explicit reînvierea Poloniei, *Dumbrava Roşie*, axată pe un „nefericit episod al relaţiilor româno-polone".

mula deopotrivă, numai că ele ar apare pedante şi puerile. În fond este vorba de o istorie literară concepută ca un destin al poporului şi al indivizilor, în care fenomenele nu sînt privite izolat, iar faptele sînt permanent încadrate în serii istorice pentru a li se mări vizibilitatea ; este vorba de viziunea unei literaturi române stăpînită de situaţii esenţiale în univers, a unei literaturi a substanţei eterne care în forme înnoite revine mereu la esenţe. În sfîrşit, este vorba de o mărturie de admiraţie şi respect.

E. Biedrzycki nu a putut profita de monumentala *Istorie a literaturii române* de G. Călinescu, dar pictează tabloul unei lumi în care descoperă dramatism, solemnitate, înalte unde de poezie şi sentiment epic, considerîndu-le firesti la un popor aşa de unitar şi de vechi. Diagnosticele sale, chiar incomplete, corespund în fond adevărului şi aceea ce rămîne cu adevărat atrăgător în acest compendiu polonez este recomandabila mişcare liniştită într-un univers bogat în fapte şi idei, complicat prin atît de multe alte probleme. Este un univers în care autorul se simte la largul său şi pe care îl apropie de sensibilitatea compatrioţilor săi. Căci sublinierile polonizante nu sînt exagerate şi nu găsim nicăieri compuneri şi sentinţe, ci prezenţa unui intelect cu vibraţie interioară, cu o admirabilă intuiţie a întregului, care îşi argumentează emoţia estetică prin sugestii de literatură comparată şi de filozofie a culturii, prin nepărtinire şi voinţă caldă de a afirma valoarea literaturii române.

Scanned with OKEN Scanner

SERGHEI ESENIN. *COSMOSUL ȘI SATUL*
(*Ceaslovul satelor* în traducerea lui Ioanichie Olteanu)

DE

LIVIA COTORCEA

Întîlnirea lui Serghei Esenin cu limba română a fost o întîmplare fericită, prilejuită nu atît de circumstanțe exterioare și minore, prin care de atîtea ori se explică infuzia rapidă a poeziei lui în spațiul nostru de cultură și sensibilitate, ci de reala afinitate a traducătorilor ei cu lirismul esenin. Este cel puțin paradoxal a afirma acum, după ce epigonismul zgomotos eseninizant s-a epuizat și după atîtea decenii de familiarizare cu poetul rus, că impactul fertil al poeziei lui cu poezia română din deceniul al patrulea s-ar datora „debitului plebeian al poetului din Reazan" [1] și sfîrșitului său tragic „aureolat de lumina violentă a tragediei" [2]. Dacă motivația limbii și culturii țintă s-ar reduce la atît de puțin, cum ne putem explica atunci audiența de care se bucură în aceiași ani la noi poezia lui Ch. Baudelaire, atît de rafinată în aristocratismul ei ideatic și expresiv ? De bună seamă, rațiuni mai profunde care țin de însuși procesul devenirii poeziei pot fi cauză unică a unor fenomene ce par flagrant contradictorii.

Martor sensibil și avizat al istoriei pătrunderii poeziei lui Esenin în literatura română, Lucian Raicu se apropie de acest fenomen cu perspectiva profundă pe care i-o asigură impresionanta lui cultură poetică și estetică, precum și cunoașterea literaturii ruse. În prefața la volumul lui Serghei Esenin, *Poezii și poeme* din 1976, criticul avansează cîteva propoziții-ipoteze critice ce surprind atribute de substanță ale lirismului esenin. Polemizînd deschis cu imaginea îngust—idilică pe care i-au creat-o poetului rus nu atît traducerile lui Z. Stancu și G. Lesnea, cît comentariile cîtorva critici și admirația fanatică a unor poeți de mîna a doua și a treia, Lucian Raicu insistă, cu argumente convingătoare, asupra necesității de a vedea în Esenin „un mare poet al modernității" (XI), un spirit grav „dotat cu nebănuite antene pentru cuprinderea și problematizarea epocii" (XII), un poet care scrie o „poezie zguduitor existențială", nutrită de chinuitorul sentiment al „dificultății de a trăi" (XIII). Este evident că acest mod de a-l citi pe Esenin vizează nu numai o revigorare a criticii, prinsă încă în inerția binecunoscutelor formule : Esenin — poet țărănist, Esenin — poetul huligan, Esenin — cîntăreț, prin excelență, al satului și naturii, dar și imperativul traducerii în limba română a acelor opere care să pledeze convingător pentru imaginea pe care ne-o propune criticul.

Noua versiune a lui Serghei Esenin în limba română, realizată de Ioanichie Olteanu, răspunde tocmai acestui moment de valorificare a poetului rus la dimensiunile lui reale. Bun cunoscător al literaturii ruse și pasionat traducător din marii ei poeți, Ioanichie Olteanu este și unul din cei mai activi și eficienți propagatori ai valorilor literare ruse și sovietice la noi. Muncii lui neobosite îi datorăm tălmăciri de O. Mandelștam, A. Tvardovski, E. Bagrițki, E. Evtușenko, L. Martinov, volumul *Steaua cîmpului* de Nikolai Rubțov, numeroase articole, comentarii, note privitoare, cu deosebire, la poezia rusă contemporană. Prin complexitatea, prin efortul pe care l-a necesitat și realizările ei de cea mai diversă factură, ediția în trei volume a operei lui Serghei Esenin, aflată acum la primul tom, ne apare ca o încununare a acestei activități care durează de decenii. Ea se detașează, prin cîteva calități remarcabile, de tot ce cunoaștem pînă acum în domeniul traducerii și editării lui Esenin la noi.

Mai întîi, nu este greu de văzut că ediția îngrijită de Ioanichie Olteanu își propune să fie și este o ediție științifică. *Notele*, comentariile privitoare la *Alte traduceri din Esenin*, *Indicele* alfabetic al poeziilor după titlurile și incipiturile din original oferă cititorului și specialistului informații bogate, argumentate și riguros controlate după surse autorizate.

---

[1] Vezi Ioanichie Olteanu, *Prefață* la Serghei Esenin, *Ceaslovul satelor*, Cluj-Napoca, Dacia, 1981 p. 7.

[2] Id. p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

De remarcat, apoi, că este pentru prima oară cînd un traducător îşi propune să acopere prin tălmăciri toate perioadele activităţii creatoare eseniniene, să ne ofere o imagine cît mai completă şi fidelă a multiplelor disponibilităţi tematice, intonaţionale, ritmice, formale, care fac din creaţia lui Esenin un teritoriu greu abordabil. Acestui scop îi slujeşte şi structura de carte pentru care a optat traducătorul : volumul I — poezia de la începuturi pînă în anul 1920 ; volumul II — poezia anilor 1921—1925 ; volumul III — poeme dramatice, articole şi eseuri, corespondenţă ; ficeare volum, la rîndul lui fiind structurat prin dispunerea cronologică a materialului. Evident, deci, că Ioanichie Olteanu nu se apropie de Esenin numai ca traducător (ceea ce n-ar fi fost puţin lucru), dar şi ca documentat comentator şi îngrijitor de ediţie, cu toate obligaţiile ce decurg din această calitate.

Semnificaţia de veritabil act critic, implicită oricărei traduceri, se explicitează la Ioanichie Olteanu în comentarii şi note care, vrînd parcă să prevină o posibilă contaminare de entuziasm cu textul esenincan, nu de puţine ori devin obiectiv-aride şi în oarecare discordanţă cu textul sau perioada comentată. Aşa de exemplu, chiar de nu ne-ar fi spus-o în prefaţă, modul de a traduce poeziile scrise de Esenin pînă în anul 1917 ne arată că, din punctul de vedere al lui Ioanichie Olteanu, perioada aceasta se caracterizează prin „aspru releveu etnografic" şi cultivarea „unui ideal de euforic ascetism itinerant" (p. 5).

În realitate, cele două formule enunţate de traducător şi comentator nu fac decît să numească două semne din alfabetul poetic pe care Esenin îl descoperă şi ordonează într-un ritm extrem de rapid. Grila pentru descifrarea acestui alfabet ne-o va da însuşi poetul în eseul *Cheile Marici* din 1918 : „Pe strămoşii noştri îi tulbura taina genezei. După ce au încercat aproape toate uşile care duc la ea, ne-au lăsat multe chei şi speracle pe care le păstrează memoria limbii noastre în tainiţele ei".[3] Între cheile deschizătoare de taine poetul aminteşte regionalismele şi cărţile sfinte ca semne ale cuvîntului primordial şi mijloc universal de pătrundere în esenţa realului empiric. Alături de ele pune *satul* ca hieroglifă în textul tainic al universului. Lumea fizică şi cuvîntul fiind consubstanţiale (în discuţia din 4 ianuarie 1918 cu A. Blok poetul afirmă : „cuvîntul este şi el natură"), pătrunderea în profunzimea diacroniei şi întinderea sincroniei lingvistice, în straturi lexicale ascunse sau uitate de limba curentă, echivalează, pentru Esenin, cu găsirea tainelor pierdute ale lumii fizice.

Prin urmare, dificultatea maximă pentru traducătorul poeziei perioadei amintite o prezenta alegerea, dozarea şi găsirea de corespondenţe pentru elementele dialectale, arhaice, uzuale, investite de Esenin cu altă semnificaţie decît cea a etnografismului. Pentru multe situaţii Ioanichie Olteanu a găsit soluţii care proiectează sensurile textului dincolo de suprafaţa lui etnografică, respectînd, în acelaşi timp, unitatea stilistică şi tonalitatea originalului. Reuşite indiscutabile sînt, în acest sens, foarte multe poezii, majoritatea apărute pentru prima dată în limba română : *Ce-ar mai fi viaţa fără să te cînt?, Nu-i vînt ce bîntuie-n dumbravă, Cununi doar ţie îţi ofer, De ploaie lutul mai mustește, Tot mai scăzută-i ziua, O, Rusie, îndrăznește. Arături transcendentale* etc.

Dar nu de puţine ori, din dorinţa de a păstra „culoarea locală" a originalului, traducătorul încarcă textul cu un lexic neadecvat, după părerea noastră. O primă neadecvare la original ar fi încălcarea principiului de accesibilitate a textului, principiu care a constituit pentru Esenin o preocupare majoră. Se ştie că numeroasele reeditări de plachete şi, mai ales, pregătirea ediţiei de autor în cursul anului 1925 au fost pentru poet prilejuri de a reface multe poezii, de a renunţa la un număr mare de expresii şi cuvinte de coloratură regională. A păstrat din materialul lexical regional şi arhaic elemente cu o conotaţie mitică şi poetică bogată, cuvinte pe care limba le-a ascuns în expresii idiomatice de largă circulaţie, sau forme mai deosebite al căror radical, însă, este bine cunoscut tuturor vorbitorilor ei. În spaţiul limbii ruse, deci, menţinerea regionalismelor şi arhaismelor, ca şi înţelegerea lor, este justificată şi garantată de un context şi un subtext pe care le-am putea numi „fondul principal al culturii" naţionale.

Ceea ce propune traducerea românească pentru aceşti termeni nu se situează totdeauna sub regimul semantic şi poetic profund al originalului. Aşa se întîmplă cu termenul „kovîl" (neghină, colilie, pănuşiţă, năgară) pentru care Ioanichie Olteanu preferă traducerea „fişcă". „Kovîl" este iarba stepei, devenită în poezia populară rusă simbol al singurătăţii şi tristeţii. Acestei semantici poetice a originalului îi corespunde sensul cuvîntului „năgară", dezvoltat de poezia noastră populară într-o bogată gamă de nuanţe. Esenin a fost foarte atent la sonul cuvintelor şi, după cum mărturiseşte, şi-a exersat urechea ascultîndu-i pe ţărani vorbind în graiul lor dulce şi muzical. Oralitatea este o componentă a muzicalităţii versului lui Esenin, remarcată de Blok cu prilejul primei vizite pe care i-a făcut-o poetul din Reazan : „versuri proaspete, curate, muzicale, lexic bogat"[4]. Dar oralitatea la Esenin nu este de esenţă „plebeiană",

[3] S. Esenin, *Kliuci Marii*, în *Sobranije socinenij v V-i tomah*, vol. IV, Moskva, 1968, p. 183.

ci efectul unui mare rafinament armonic. Pentru acest motiv, cuvîntul „fişcă" preferat de traducător, este impropriu. Introdus în şirul ritmic al versului şi strofei, el sparge strident unitatea lor melodică blînd-melancolică :

О, сторона *косьмой* пущи,
Ты сердцу ровностью близка,
Но и в твоей таится гуще
Солончаковая тоска.

Уж не скав ли в прутнике
Жизнь твоя и быль,
Что под вечер путнику
Нашептал *ковыль*[7]?

O, stepa mea cu *fişcă* deasă
Tu cu oblimea ta ne furi
Dar şi pe tine te apasă
Tristeţi de şmirc şi sărături.
(p. 105)

Dar nu-i tot acest cuprins
Doar un basm amar
Spus de *fişcă* seara
Tristului drumar ?
(p. 49)

Acelaşi efect îl are asupra traducerii opţiunea lui Ioanichie Olteanu pentru termeni de circulaţie restrînsă şi cu o structură fonetică „exotică", atunci cînd trebuie să ofere corespondenţe unor cuvinte ruseşti uzuale : „naves — comarnic (streaşină, umbrar) ; „pastuh" — ciurdar (păstor) ; „kuri" — galiţe (găini) ; „tarakani" — şvabi (gîndaci); „holmi" — dîlme (dealuri, coline) etc. Nu de puţine ori, cititorul, care n-a avut şansa să se familiarizeze cu dialectul pe care traducătorul îl cunoaşte atît de bine, este nevoit să apeleze la dicţionarul limbii române. Pentru cititorul român care nu are cunoştinţe despre cultura şi civilizaţia rusă rămîn indescifrabili termenii care numesc practici tradiţionale sau personaje ale mitologiei populare ruse care au fost păstraţi în forma lor originară de textul românesc : „Semik", „cupalniţa", „vidma", „Lesnoi", „Domovoi". Vrînd să refacă tonalitatea vetustă a unor secvenţe, Ioanichie Olteanu apelează la formaţii curioase şi necaracteristice limbii române : „veniţi, voi făpturi zglobii la *sutremînt*", „Har *mirelnic* de pace", „cu un semn *starover*", „rai *primăverin*", „rai *aprilin*", „tu *a oblimea* ta ne furi" etc.

Obsedat parcă de pericolul căderii în „cursivitate" şi în „virtuozitatea metaforică plasticizantă" (*Alte traduceri din Esenin*, p. 301), caracterisitice, după părerea lui, traducerilor lui G. Lesnea, Ioanichie Olteanu ocoleşte muzicalitatea, fluenţa şi plasticitatea chiar acolo unde ele sînt o dominantă a originalului. Efectele acestui efort de a „moderniza" versul lui Esenin se fac simţite la nivelul ritmului şi melodicii. Ritmul eseninean, dozat cu mare fineţe în secvenţe a căror diferenţă metrică este aproape insesizabilă, la Ioanichie Olteanu, cel mai adesea, devine ritm sincopat, construit prin succesiunea unor structuri metrice care nu se supun nici legilor versului liber, nici rigorii versului de factură clasică. Dacă în unele cazuri, soluţia ritmică a traducătorului slujeşte bine nivelul semnificaţiei poetice, rămîn totuşi situaţii cînd cele două nivele ale textului par a veni în discordanţă :

Разбуди меня завтра рано.
О, моя терпливая мать !
Я пойду за дорожным курганом
Дорогого гостя принимать.

Так и хочется под песню свеситься
Над водою, спихивая день...
Но спокойно светит вместо месяца
Отрадившийся на облаке тюлень

Trezeşte-mă-n zorii zilei,
Măicuţa mea cicălită des !
Dimineaţa pe dunga movilei
Unui scump musafir în cale-am să-l ies
(p. 185)

Să stai cu ochii pierduţi în jos,
Beat de cîntec şi-mbrîncind ziua cu cotul
În locul lunii dintr-un nor gros
O focă-şi scoate paşnică botul.

Cu multă precauţie se apropie traducătorul de imaginile exuberante şi îndrăzneţe bazate pe expresionismul culorii. Vom încerca să comentăm trei soluţii imagistice propuse de traducerea românească pentru imagini ale originalului construite pe expresionismul culorii :

Пойду по *белым кудрям* дня
Искать убогое жилище

В *зеленый вечер* под окном
На рукаве своей повешусь

Pe-*amiaza bălă de pe lac*
În vreo colibă neştiută
(p. 103)

Şi-ntr-un *crepuscul de venin*
Am să mă spînzur cu centura
(103)

[7] A. Blok, *Zapisnîe knijki 1910—1920, Polnoje sobranije socinenij*, M. 1965, v. 8, p. 567.

За темной прядью перелесиц
В неколебимой *синеве*,
Я неночек кудрявый месяц
Гуляет в *голубой траве*.

De-asupra unei sihle dese
În nemişcare şi mister
Mieluţă bălă, luna iese
Să pască iarba de pe cer.
(105).

„Amiază bălă" ni se pare un echivalent foarte palid şi banal pentru „bellie kudri dnja" (cîrlionţii albi ai zilei) care cumulează semnificaţii multiple : senin, tinereţe, vitalitate, intimitate ; „crepuscul de venin" explică ceea ce adjectivul de culoare în expresia „zelionij vecer" (seară verde) ascundea, sugerînd doar ; în sfîrşit, în ultimul exemplu adjectivul de culoare „goluboj" în expresia „golubaja trava" (iarbă albastră) formează împreună cu substantivul „sineva" (boltă albastră, albăstrime) un spaţiu al fuziunii departelui-aproapelui a cărui semnificaţie este oarecum estompată de renunţarea traducătorului la adjectivul de culoare în favoarea numirii directe a acestui spaţiu : „cer". Bineînţeles că „iarba de pe cer" este o soluţie imagistică bună pentru originalul „iarba albastră", dar nu cea mai bună dacă ne gîndim ce importanţă acorda Esenin imaginii poetice înţelese ca vizualitate. Nereuşite în transpunerea imaginilor de acest fel se observă mai ales în traducerea pieselor pe care le cunoaştem deja prin tălmăcirile lui Z. Stancu şi G. Lesnea. Afirmaţia noastră n-a fost generată de preferinţa necondiţionată pentru traducerile amintite. La o comparaţie, Ioanichie Olteanu se dovedeşte a fi, nu de puţine ori, realizatorul unor versiuni superioare, cum este cazul cu poeziile *Nu-n zadar a fost furtună*, *Spovedania unui huligan*, *Inonia*. Şi totuşi, după lectura întregului volum, stăruie impresia că ultimul traducător al lui Esenin se apropie timid de zona de suavitate, muzicalitate şi frăgezimi a poeziei acestuia. Pentru justificarea acestei observaţii trimitem la transpunerile adjectivelor „rozovîi" (roz) şi „nejnii" (gingaş), pe care Esenin le investeşte cu o bogată conotaţie poetică. Dintre acestea, din lipsă de spaţiu, alegem un exemplu :

С алым соком ягоды на коже
Нежная, красивая была.
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Proaspătă ca fraga timpurie,
Adorabilă erai pe rînd,
Înserarea mea trandafirie
Splendidă zăpadă luminînd.

Rezultate notabile obţine Ioanichie Olteanu în traducerea marilor poeme vizionare şi a poeziei profetizînd epoca „musafirului de fier", chiar dacă în comentariile pe care le face pe marginea acestei poezii se plasează în afara semnificaţiei ei. Calificînd marea „plîngere" esenineană drept o „lamentaţie resemnată" şi căutîndu-i cauza doar în „înlocuirea unei tehnici sau a unei orînduiri cu altele" (*Note*, p. 299), Ioanichie Olteanu contrazice nu numai textul poeziei pe care o traduce magistral, dar şi explicaţia atît de clară pe care Esenin însuşi o dă acestui fenomen cînd comentează poezia *Sărindar*. „Regret foarte mult — scrie poetul — că istoria trece printr-o epocă dificilă *de anihilare a persoanei ca făptură vie* (s.n.), epocă lipsită de glorie şi de vis". Ioanichie Olteanu traduce fragmentul de mai sus (vezi p. 298), dar tentat de o comparaţie între poetul rus şi Eminescu, comparaţie care ni se pare nesemnificativă, uită să-i extragă sensurile. Spre aceste sensuri care depăşesc cu mult semnificaţia „resemnării", sau semnificaţia socială conduc poemele *Otcear*, *Octoih*, *Venirea*, *Schimbarea la faţă*, *Inonia*, *Pantocrator*, care propun imaginea unui poet de o forţă vizionară nebănuită, cîntăreţ al marilor ruperi şi dislocări ce modifică deopotrivă microspaţiul conştiinţei umane şi uriaşele alcătuiri cosmice. Imaginile gigantești, ritmurile rostogolite cu impetuozitate, puterea suverană a cuvîntului care profetizează, provoacă, plînge şi cîntă, toate par să convină traducătorului, care dă în transpunerea acestor poeme adevărata sa măsură. Ioanichie Olteanu se mişcă firesc în spaţiul versului liber, pentru care, de altfel, îşi mărturisea preferinţa în prefaţa la volumul de versuri al lui Nikolai Rubţov. Neîncătuşat de regulile prozodiei clasice, textul traducerii se eliberează de inadvertenţele pe care le înregistra transpunerea poeziei de iubire, a spovedaniei lirice, a delicatelor miniaturi animaliere sau descriptive.

Chiar de-ar rămîne la primul ei volum, transpunerea în limba română a poeziei lui Serghei Esenin pe care ne-o oferă, cu eleganţă şi pasiune, Ioanichie Olteanu depăşeşte cu mult semnificaţia unui act de cultură. Prin noul traducător putem să-l cunoaştem pe Esenin mai bine în ceea ce face din el unul din cei mai mari poeţi ai secolului ; prin el putem să asistăm la pasionantul dialog pe care limba română îl poartă cu un text poetic de mare virtuozitate expresivă şi semantică. Aşteptăm cu interes celelalte două volume promise şi ne gîndim cu nostalgie la o ediţie Esenin, sugerată discret de Ioanichie Olteanu, ediţie care să cuprindă cele mai bune traduceri apărute la noi. Din această posibilă ediţie versiunile ultimului traducător al lui Esenin nu vor putea lipsi.

Scanned with OKEN Scanner

ORIZONT STILISTIC ÎN „TEXTUALIZAREA"[1] IMAGINII POETICE

DE

CONSTANTIN PARFENE

1. *Preliminarii*

Cercetarea discursului poetic este o operație implicată în demersul analitic general, care evidențiază trăsăturile specifice ale operei, ca unitate integratoare autofuncțională și, în ultimă instanță, valoarea ei intrinsecă, valențele estetice.

Expresia poetică este element de structură. Implicată în varietatea elementelor ei constitutive, detectăm unitatea structurii de adîncime. Expresia este *semn* al unei organizări interioare, al structurii de adîncime, deci parte integrantă a ei. Fiind semn structural, mijloc sensibil de *revelare* a semnificațiilor profunde ale operei, se înțelege de la sine că modul specific în care scriitorul utilizează cuvîntul pentru a comunica reacțiile sale intime în contact cu lumea nu poate fi în nici un caz neglijat în analiză. Faptul se impune a fi subliniat cu atenție atît ca principiu teoretic, cît și ca deziderat practic, avînd în vedere unele aspecte ale demersului analitic, potrivit cărora analiza operei literare se limitează, adeseori, la surprinderea numai a unor aspecte așa-zise de „conținut" (temă, idei, sentimente).

Orice operă literară „conține" — pentru a ne exprima în termeni des folosiți — *viață*, într-un fel sau altul. „Viața" de la care pornesc operele literare este unul din elementele lor comune. Ceea ce le distanțează pe scara valorică este *felul specific în care fiecare din ele dă expresie artistică (sensibilizatoare) acestui element esențial*. Analiza își impune ca obiectiv tocmai surprinderea *viziunii particulare* a scriitorului asupra lumii și *unicitatea exprimării artistice* a acestei viziuni, pentru că, pînă la urmă, fiecare operă, demnă de acest nume, este comunicarea unei viziuni subiective asupra universului, o individualitate artistică unică și irepetabilă.

În poezie, *cuvîntul* este o modalitate de comunicare nu atît prin aspectul său fizic, material, cît, mai ales, prin *valențele lui expresive*. „Frumoase" într-o poezie sînt „imaginile" contextuale și încărcătura (tensiunea) lor ideo-emoțională, indirect comunicate conștiinței receptoare prin țesătura cuvintelor, iar în cazul poeziilor nonfigurative, cum sînt multe în poezia modernă, forța sugestivă pe care cuvintele o capătă în contextul căruia aparțin. Versurile din *Cuib de rîndunică*, de Lucian Blaga, pot oferi, ca atîtea altele, material ilustrativ pentru aceste adevăruri:

„În cuibul de-argilă, sub streșini,
stau puii — *ghirlandă*
de capete. Hei, departe ei cată,
departe în landă.

Peste cîmp cu miros de lavandă
o ține în zbor, așteptată,
de-a dreptul din soare venind,
muma, muma-săgeată.

[1] Prin „textualizare" înțelegem procesul de obiectivare poetică prin limbaj.

Pe marginea cuibului
șase guri de o dată
c-un pocnet corola-și deschid.
Astfel răsfrînge în zid
ecoul tîrziu al Genezei."[2]

Poezia exprimă, prin evocarea unui fapt particular, concret (hrănirea unor puișori rîndunică de către mama lor), observabil de fiecare dintre noi, o idee cu valabilitate generală *geneza — permanență a existenței*. Originalitatea și frumusețea versurilor constau nu atît în ide și sentimentul admirativ ale poetului față de miracolul existenței, cît, mai ales, în felul specific de a ni le comunica, sugerîndu-ni-le, folosind în acest scop, în expresii *sui-generis*, cuvinte ce de fapt stau la îndemîna tuturor. Efectul rezidă într-o puternică expresivitate, cu deosebi virtuți plasticizatoare : *puii*, ca o *ghirlandă de capete*, așezați în cuib, așteaptă *muma-săgea* desprinsă parcă *de-a dreptul din soare*, să le aducă hrana și să le-o dea în *gura-corolă*. Cuvîntu care, în acest context, poartă accentele expresivității poetice sînt cele din versul : *c-un pocnet corola-și deschid*. Iar dintre ele, cuvîntul *pocnet* adună întreaga încărcătură poetică a textului sugerează imaginea unui lanț infinit de corole care se deschid succesiv și, implicit, ideea per tății existenței în timp și spațiu. *Eidoseidolon-ul „pocnetului* deschiderii corolei" de guri, așezi în ghirlandă, conotează, la unul din cele mai adînci nivele de semnificație, *forța* dinamitardă de neprevăzut a vieții, manifestarea ei explozivă, ca o expansiune cosmică a unei entelehii, toată această încărcătură senzorial-ideatică este revelată îndeosebi de cuvîntul *pocnet*. În poe cuvintele sînt mijloc de comunicare prin valențele lor conotative.

Din cele spuse reiese una din operațiile esențiale ale analizei discursului poetic și anume punerea în lumină a forței de sugestie a cuvintelor în contextul dat, a capacității lor de sensibi zare. Limitarea la inventarierea mai mult sau mai puțin conștiincioasă a diferitelor cuvinte expresii, figuri de stil înseamnă formalism și trădează, de cele mai multe ori, absența recepti tății poetice.

2. *Originalitate stilistică*

Limba oferă, în mod egal, tuturor vorbitorilor material pentru a comunica. Comunicînd între ei, aceștia folosesc limba fiecare în felul său, deci într-un mod personal. Astfel apare ceea ce se numește *stil individual*[3], care este *felul specific, personal de a folosi mijloacele oferite de limbă în scopul comunicării* cît mai potrivite a gîndurilor și sentimentelor individuale. Felul în care se exprimă cineva poartă amprenta *concepției* lui despre lume, *a culturii, sensibilității*, într-un cuvînt, a *personalității* sale. În această accepțiune luăm noi cunoscuta expresie a lui Buffon „Le style c'est l'homme même".

Ce se înțelege însă prin *stil poetic* ?

---

[2] L. Blaga, *Mirabila sămînță*, 1968, p. 168. Sublinierile ne aparțin.

[3] Numit de unii cercetători și *idiostil* și înțeles ca „reflectare proprie a datelor de limbă" (Vezi I. Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei R.S. România, București, 1973, p. 80—81). Stilul individual este o modalitate personală (variabilă de la un vorbitor la altul) de a folosi *limba* (sistemul de norme) în procesul comunicării umane. Dar sistemul limbii unei comunități umane fac parte și mijloacele de expresie cu conținut afectiv devenite caracteristice pentru anumite reacții emotive, în situații de comunicare anumite. Obiectul studierea expresivității stilistice a sistemului limbii se ocupă *stilistica lingvistică*, care din după unii cercetători (Iorgu Iordan), fundamental, de *stilistica estetică*, al cărei obiect îl constit modul individual de a folosi limba *pentru a obține, intenționat, anumite efecte de ordin este* Iorgu Iordan scrie : „pe lingvist îl interesează numai procesul psihologic, adică procedeele aplic de subiectul vorbitor nu și efectele produse asupra ascultătorului prin utilizarea cuvintelor, construcțiilor cu valoare expresivă. Studiul efectelor aparține esteticii" (*Stilistica limbii roma* București, Editura Științifică, 1975, p. 14). Acest mod de a privi lucrurile nu este interesa considera sistemul comunicării verbale ca proces complex, unitar, în care factorii implicați (emițător—mesaj/cod—receptor) se află în interrelație, se condiționează reciproc. Expresivitatea — componentă esențială a stilului artistic — „este *latentă* în cuvînt și *e dedusă* cînd rezu din context, inclusiv din contextele situaționale", cum spune I. Coteanu (*op. cit.*) și, adăuge noi, intenționat sau nu, întotdeauna autovizîndu-se, autoproiectîndu-se și, astfel, convertindu spontan, atît în instanța emisiei, cît și în aceea a recepției, în efect sensibilizator, deci este Observația este valabilă atît pentru comunicarea obișnuită, cît și pentru cea poetică.

Conceptul în discuţie este atît de complex, încît un răspuns categoric, cu ambiţia de a fi complet, este dificil de formulat. În *Orizont şi stil*, Lucian Blaga punea, interogativ, problema : „Cine simte greutatea atmosferei sau mişcarea pămîntului ? Cele mai copleşitoare fenomene ne scapă, ne sînt insesizabile, din moment ce sîntem integraţi în ele. Astfel şi stilul." Să însemne aceasta oare că stilul — unul din fenomenele spirituale „copleşitoare" — este imposibil de descifrat, descris, definit ? Poeţii îl „definesc" în limbajul lor specific, metaforic, iar cercetătorii fenomenului literar-artistic încearcă să-l studieze, apelînd, adesea, la modele oferite de lingvistică.

Tudor Arghezi spunea că stilul artistic este un meşteşug şi anume acela „de a da cuvîntului duritate, relief, culoare şi însufleţire." În unul din aforismele sale, Lucian Blaga afirma că „Poetul este nu atît un minuitor, cît un mintuitor al cuvintelor. El scoate cuvintele din starea lor naturală şi le aduce în starea de graţie." Comentînd, am putea spune că stilul poetic ar fi convertirea stării naturale a cuvintelor de către o viziune creatoare într-o „stare de graţie". Plin de semnificaţii, în formularea lui Blaga, este cuvîntul *mintuitor*, care e în măsură să atragă atenţia asupra elementelor abisale, de structură profundă, care generează configurarea textuală a originalităţii stilului poetic.

În studiul *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului*, Tudor Vianu vorbea despre cele două intenţii ale limbajului : *tranzitivitatea* (comunicarea obiectivă) şi *reflexivitatea* (colorarea celor comunicate cu atitudinea afectivă personală). Produsul „coadaptării celor două intenţii" este expresia literară sau stilul artistic. Aşadar, după Tudor Vianu, stilul artistic e „ansamblul notaţiilor" adăugate expresiilor tranzitive ale limbajului, prin care comunicarea „dobîndeşte un fel de a fi subiectiv" şi, implicit, „un interes propriu-zis artistic" [4]. În contribuţii relativ mai recente, sintetizîndu-se observaţii clasice, se dau formulări mai nuanţate noţiunii de *stil artistic*, ca, de pildă, „stilul este potenţarea intenţionată a elementelor expresive de ordin fonetic, lexical, gramatical, frazeologic, menite să dea o *forţă* nouă comunicării şi marcînd o depărtare de la tiparul neutru, standard, al vorbirii." [5] Sau : „Stilul este rezultatul unui act de absorbire creatoare a virtualităţilor expresive ale limbii, ce se întîlnesc într-o sinteză originală." [6] Ideea comună tuturor formulărilor citate este că scriitorul realizează o *deviere voită* de la uzul obişnuit al limbajului, pentru a semnala o *intenţie* de *valorificare originală* a cuvintelor în noi combinaţii.

Opinii precum cele ale lingviştilor mai ales definesc doar numai un aspect al originalităţii stilului poetic şi anume : acela al expresiei verbale (lingvistice) propriu-zise. Stilul poetic este însă rodul personalităţii creatoare a scriitorului, *al viziunii sale cosmice*, al talentului, definit de I.L. Caragiale ca fiind „puterea de expresivitate". Trebuie făcută precizarea că stilul unui scriitor nu se limitează la limba artistică folosită, că stilul nu trebuie conceput numai ca un ansamblu de trăsături formale. Stilul literar-artistic este de fapt unitatea particularităţilor principale de ordin estetic din întreaga operă a unui scriitor, manifestată în teme, idei, caractere, compoziţie şi limbaj poetic. Stilul scriitorului reflectă (sau se identifică cu) concepţia lui despre lume şi viaţă, „felul specific al viziunii sale" [7].

---

[4] Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, I, 1966, p. 17.
[5] Gh. Bulgăr, în *Analize sintactice şi stilistice*, 1970, p. 158.
[6] Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 174.
[7] Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 174. (Putem fi de acord cu Henri Wald, cînd afirmă că „Stilul este o nouă sinteză a mijloacelor expresive ale limbii comune", că „Stilul presupune neapărat o anumită originalitate, noutate, surpriză", dar nu mai putem fi de acord, cînd pare a reduce sursele originalităţii stilistice doar la originalitatea afectivă (a „stărilor sufleteşti"), estompînd dimensiunea raţională a conştiinţei, *viziunea* filozofică asupra lumii. (Vezi *Ideea vine vorbind*, Bucureşti, „Cartea românească", 1983, p. 259—261). Să fie oare adevărat că „Oamenii ajung să reflecte *identic* identitatea lucrurilor", deosebindu-se numai prin faptul că reacţionează „diferit faţă de ele", cum spune H. Wald ? Atît oamenii obişnuiţi, cît, mai ales, creatorii nu reflectă *identic* lucrurile, ci *nuanţat*, iar deosebirile sînt determinate de factori complecşi de ordin *raţional, cultural, afectiv-temperamental* etc., adică de întreaga personalitate a creatorului, din componentele căreia viziunea cosmotică (ordonatoare) joacă un rol hotărîtor în textualizarea imaginii poetice. Stilul, în general (şi cel poetic în special) nu trebuie înţeles restrictiv (parcelat : limbaj şi viziune), ci *integrator*, el fiind *viziune cosmică manifestată în limbaj sensibilizator*, sau, dacă vreţi, *idee poetică născută vorbind expresiv*,). *Viziunea* artistică este definită ca „mod specific al artistului de a vedea, simţi şi interpreta realitatea", ca „sistem original şi ireductibil de elaborare artistică, prin instituirea unui raport particular între universul imaginar al artistului şi forma care exprimă acest univers." (*Dicţionar de estetică generală*, Bucureşti, Editura Politică, 1972, p. 371).

În perspectiva deschisă de filozofia culturii (Nietzche, Woringer, Frobenius, Spengler, Blaga), stilul (în general) devine o *categorie* cognitivă, iar din punct de vedere semiotic, stilul reprezintă o categorie cognitiv-comunicaţională, în sensul că apare ca modalitate de articulare a viziunii cosmice a creatorului, ca modalitate de a spune ceea ce este, cu alte cuvinte, ca unitate indestructibilă dintre viziune şi expresie, ca formă de manifestare a scriitorului în operele sale. Astfel conceput, stilul literar-artistic se manifestă *în* şi *prin* limbajul poetic. Expresia poetică este o *structură de suprafaţă*, în care se poate descoperi, în procesul receptării, o anumită *structură de adîncime*, adică atributele viziunii cosmotice a scriitorului.

Punctul de plecare al „devenirii" imaginii poetice — momentul perceptiv în care se descoperă relaţii între obiecte sau între om şi obiecte — este dominat de facultatea imagistică a creatorului, facultate care determină natura senzaţiilor dominatoare : vizuale, auditive, motrice, tactile etc., provocate de realitate. *Şi* prin acest mecanism intim al procesului creator se explică faptul că imaginea poetică (implicit expresia ei lingvistică) se individualizează de la creator la creator. Unii poeţi manifestă preferinţă pentru imagini ale anorganicului, alţii pentru cele ale fluidului şi muzicalului (M. Eminescu, Lermontov[8]), sau ale solidului şi tactilului (T. Arghezi) etc. Preferinţa pentru un tip sau altul de imagini (în sensul de „schiţe perceptive, folosind terminologia lui G. Morpurgo-Tagliabue) are la bază un anumit tip de sensibilitate, element constitutiv de profunzime al matricei stilistice individuale.

Îl citãm, din nou, pe Lucian Blaga, de astă dată cu definiţia aforismului : „Ce este aforismul", se întreba poetul şi răspundea : "O floare în stare de graţie. Aleasă să conceapă Logosul şi să-l nască." Încercînd — dacă ni se permite — o parafrază a citatului aforism (despre aforism), am putea spune că stilul poetic este starea de graţie a cuvintelor, prin care *Logosul* (înţeles ca ordine, univers, cosmos) este conceput şi exprimat (născut) de către o personalitate creatoare. Se cuvine subliniată ideea că stilul poetic nu este numai expresivitate[9], ci „şi expresia verbală a unui mod de gîndire", adevăr întemeiat „nu numai pe o constatare empirică, ci pe însuşi mecanismul semnului verbal." Limba naturală însăşi, cum notează A.J. Greimas, este multiplană, nu e niciodată numai denotativă sau numai emotivă (expresivă), de aceea, „a trăi sub ameninţarea constantă a metaforei este o stare normală, o condiţie a condiţiei umane"[10], metafora fiind, adăugăm noi, un instrument cognitiv *infraraţional*. Şi L. Blaga afirmase că felul metaforic de a vorbi despre lucruri „nu este un fenomen periferial al psihologiei omului sau un ce întîmplător", „ci rezultă inevitabil ca un corolar necesar din constituţia şi existenţa specific umană"[11] Aşadar, pe lîngă potenţarea expresivă a ideilor, metafora — instrument stilistic — participă la însăşi formarea lor. Ea are, simultan, valoare cognitivă şi valoare expresivă. În comunicarea poetică, valenţele cognitive şi cele expresive ale metaforei alcătuiesc o structură unică.[12] În unicitatea expresiei poetice sînt articulate laolaltă „acele *partis pris*-uri de limbaj şi acele *partis pris-uri* de existenţă a căror îmbinare compune ceea ce tradiţia denumeşte, printr-un termen în chip fericit echivoc, un *stil*," spune G. Genette şi, într-o formulare pertinentă şi foarte clară, precizează, în continuare, că faptul de stil este „în acelaşi timp de domeniul *tehnicii* şi al *viziunii* : nu este nici un simplu „sentiment" (care „s-ar exprima" pe cît i-ar sta mai bine cu putinţă) şi nici un simplu „mod de a vorbi" (care n-ar exprima nimic) : este tocmai o *formă*, o modalitate a limbajului de a diviza şi de a ordona în acelaşi timp cuvintele şi lucrurile."[13]

---

[8] Pentru rolul tipului de sensibilitate în textualizarea poetică a imaginii la Lermontov vezi Livia Cotorcea, *Lirica lui M.I. Lermontov*, Iaşi, „Junimea", 1983, p. 88—94.

[9] Expresivităţii i se mai spune şi *funcţie expresivă* sau *emotivă*. Pentru unii cercetători, Bally, Bruneau, Marouzeau, expresivitatea e „sensul psihologic şi afectiv al oricărei intonaţii, al oricărui cuvînt, al oricărei forme şi al oricărei sintagme utilizate într-un enunţ datorită emoţiei" ; pentru alţii, K. Vossler, L. Spitzer, Hatzfeld etc., ea este „un element înainte de orice estetic, imanent în orice material de limbă, filtrat într-o formă sau, mai exact, transformat într-un enunţ artistic, element inventiv care leagă spiritul unui creator de limbă de forma creaţiei sale." (Apud I. Coteanu, *op. cit.*, p. 73).

[10] A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 14.

[11] L. Blaga, *Geneza metaforei şi sensul culturii*, Bucureşti, 1937, p. 44.

[12] O plastică definire a stilului dă Nicolae Manolescu, pornind de la ideea modernă că stilul este modalitate de comunicare. În microeseul *Pruna şi ceapa*, criticul spune : „... în loc să vorbim de o prună cu sîmbure şi carne, să vorbim despre o ceapă cu un număr infinit de foi. Stilul nu este forma unui conţinut ce poate fi închipuit ca existent obiectiv, înainte şi independent de ea ; stilul e chiar conţinutul, care funcţionează *altfel*. Zădarnic vom înlătura foile cepei în speranţa de a atinge un sîmbure dur. Cînd ultima foaie va fi dată deoparte, ceapa însăşi nu va mai exista." (*Teme 4*, Bucureşti, Cartea românească 1983, p. 77).

[13] G. Genette, *Figuri*, Bucureşti, „Univers", 1978, p. 140.

(Trebuie să înţelegem cuvîntul *formă* în sens Hjelmslevian, de organizare originală a unei *forme a conţinutului* solidară cu o anumită *formă a expresiei*).

Şcoala este locul unde se pot clarifica, înţelege şi însuşi corect noţiunile de *stil, stil individual, originalitate stilistică, orizont stilistic* în comunicarea poetică. Înţelegerea corectă a unor asemenea noţiuni, cît mai devreme posibil, este în folosul receptării adecvate a literaturii, putînd evita confuziile, erorile de tot felul în analiza textului literar, dintre care, cea mai gravă şi, din păcate, încă frecvent întîlnită în practica şcolară, este analiza separată a aşa-ziselor probleme de „conţinut" şi a acelora de „formă", în virtutea unei concepţii dihotomice, depăşite, astăzi, asupra operei literare.

În cele ce urmează, încercăm să oferim cîteva sugestii privind modul în care, în context didactic, pot fi antrenaţi elevii înşişi în cercetarea textului poetic, pentru a surprinde şi înţelege atributele stilului, conceput ca textualizare a unei viziuni cosmotice.

A. *Originalitate stilistică în „Glossă" de M. Eminescu*

Citãm prima strofă, care, avînd în vedere tiparul formal fix, specific speciei literare pe care o reprezintă, conţine enunţurile-cheie ale întregului text, dezvoltate, pe rînd, în cîte o strofă fiecare.

„Vreme trece, vreme vine,
Toate-s vechi şi nouă toate ;
Ce e rău şi ce e bine
Tu te-ntreabă şi socoate ;
Nu spera şi nu ai teamă
Ce e val ca valul trece ;
De te-ndeamnă, de te cheamă,
Tu rămîi la toate rece."

În sistemul lecţiilor despre poezia lui M. Eminescu, se poate organiza comentariul poeziei menţionate, după un scenariu didactic avînd ca bază cîteva probleme, pe care elevii urmează să le rezolve, cu textul în faţă, ca activitate independentă (acasă sau în clasă).

1. Poetul notează o serie de observaţii strict subiective privind existenţa (timp, fenomene, aspecte morale) şi, simultan, ca şi cum şi-ar consilia interlocutorul, schiţează şi o anumită atitudine reflexiv-comportamentală faţă de „spectacolul" oferit de existenţă. *Glossă* face parte din categoria poeziilor aşa-zis filozofice.

a. Ce problemă de ordin filozofic îl preocupă pe Eminescu în această poezie ?

b. Formulaţi legea dialectică prezentă în tot ce există, citind versurile care o exprimă cu claritate.

c. Care este atitudinea filozofică a poetului în faţa „spectacolului" existenţei.?

2. Expresia poetică este consubstanţială reflexivităţii şi atitudinii filozofice. Ea comunică direct o stare cognitiv-tensională complexă, în care cugetarea se contopeşte cu o anumită reacţie emoţională.

a. Numiţi calitatea esenţială a expresiei poetice. Un punct de plecare poate fi economia procedeelor figurative. Argumentaţi cele constatate, invocînd organizarea sintactică a textului.

b. Prin atributele sale, expresia poetică din *Glossă* aminteşte de aceea a multor creaţii literare orale. Cu ce specii din lirica folclorică se înrudeşte această expresie, avînd în vedere densitatea şi limpezimea ei, pe de o parte, tonul fundamental şi ritmica în care se succed enunţurile, pe de altă parte ?

Răspunsurile, sistematizate şi completate de intervenţiile profesorului, pot constitui, în finalul discuţiilor, o sinteză pertinentă a elementelor originalităţii stilistice eminesciene în *Glossă*. Consemnăm, în continuare, în ordinea problemelor din ghidul activităţii individuale, sinteza ideilor puse în circuit prin dialogul cu elevii.

1.a. M. Eminescu a abordat, frecvent, în lirica sa, problema *cunoaşterii*. Concepţia sceptic-schopenhaueriană îl duce la o rezolvare în spiritul unui relativism *uneori* generator de pesimism.

1.b. c. Infinita mişcare universală produce, prin repetabilitate fenomenologică, o atitudine sceptic-indiferentă, ceea ce pare a exprima versul „Tu rămîi la toate rece". În acest vers eminescian, *a rămîne rece* conotează atitudinea de detaşare olimpiană faţă de realul direct perceptibil senzorial, faţă de fenomenalitate, cu teleologia ascunsă de surprindere a legilor imanente ale existenţei. Privită în contextul poeziei, expresia menţionată implică dialectica *aparenţă-esenţă*, presupunînd reverberaţii gnoseologice şi totodată etice. Ea nu conotează impasibilitate, încremenire, ci starea de veghe în planul reflexivităţii, meditaţia, eferverscenţa în planul ideilor. În faţa tainelor universului, Eminescu are o atitudine de înţelepciune senină, de resemnare şi

împăcare cu condiţia posibilităţilor limitate de cunoaştere ale omului, o atitudine de distanţare filozofică.

2.a. Totul, idee, sentiment se manifestă într-o *expresie simplă*, fără podoabe, cu aspect *lapidar*, *aforistic*. Sînt frecvente frazele alcătuite din propoziţii simple, juxtapuse, sau unite prin conjuncţii coordonatoare : „Vreme trece, vreme vine", „Toate-s vechi şi nouă toate", „Nu spera şi nu ai teamă". Înţelepciunea senină este — se înţelege — *una* dintre coordonatele atitudinii lirice eminesciene, manifestată, cu precădere, în ultima parte a creaţiei poetului. În prima parte a ei, eul eminescian apare frămîntat, scindat, ca în cazul oricărui mare romantic, ceea ce influenţează hotărîtor şi expresia poetică, încărcată de imagini. De la Ibrăileanu la T. Vianu, critica a remarcat faptul că expresia eminesciană parcurge drumul de la stilul plin de imagini al creaţiilor din prima perioadă la economia mijloacelor expresive din poeziile de maturitate.

2.b. Făcînd abstracţie de schimbările petrecute în registrul mijloacelor de expresie, de la o vîrstă lirică la alta, ceva a rămas totuşi neschimbat pe întregul traseu al confesiunii eminesciene şi anume, ceea ce Ioana Em. Petrescu numeşte „descîntecul de coborîre", ca formulă rituală spre care aspiră poezia lui Eminescu[14], formulă determinată de structurile ritmice cosmotice ale subconştientului poetului. Tehnica descîntecului caracterizează atît poezii ca *Rugăciune*, *Luceafărul* („Cobori în jos, luceafăr blînd..."), *Peste codri sta cetate*, cum spune cercetătoarea citată cît şi, spunem noi, o poezie ca *Glossă*, în care, deşi nu se folosesc formulele invocative tipice descîntecelor, detectăm *tonul* fundamental şi *ritmica* specifice descîntecului. *Glossă* ne apare astfel, prin strategia ei textuală (cumul de construcţii sintactice cu caracter gnomic, care curg melodic), ca un descîntec existenţial, menit *să mîntuie* fiinţa de maladia întrebărilor fără răspuns („Nu spera şi nu ai teamă / Ce e val ca valul trece / De te-ndeamnă, de te cheamă, / Tu rămîi la toate rece.").

B. *Atribute ale stilului arghezian în „Psalmi"*

Citäm (fragmentar) unul din psalmii poetului.

„Te drămuiesc în zgomot şi-n tăcere
Şi te pîndesc în timp, ca pe vînat,
Să văd : eşti şoimul meu cel căutat ?
Să te ucid ? Sau să-ngenunchi a cere

Pentru credinţă sau pentru tăgadă,
Te caut dîrz şi fără de folos.
Eşti visul meu, din toate cel frumos.
Şi nu-ndrăznesc să te dobor din cer grămadă
[. . . . .]
Singur, acum, în marea ta poveste,
Rămîn cu tine să mă mai măsor,
Fără să vreau să ies biruitor.
Vreau să te pipăi şi să urlu : „Este !"

Comentariul poeziei poate avea loc la clasa a XII-a. Ca activitate independentă, li se poate da elevilor să rezolve (oral sau în scris), următoarele probleme :

1. Şi poetul Arghezi a dat expresie tulburătoarelor interogaţii privind existenţa şi posibilitatea cunoaşterii adevărurilor ei ascunse. Conştiinţa sa, în continuă căutare, e adesea scindată, oscilînd între credinţă şi tăgadă.

a. Care din cele două atitudini se exprimă în psalmul citat ?

Trebuie ea înţeleasă *ad litteram*, sau are valoarea unei figuri retorice ?

b. Cum se manifestă textual, în structura expresiei poetice deci, dialectica ideilor şi trăirilor argheziene ? Urmăriţi sistemul de imagini, relaţiile dintre ele şi exemplificaţi.

---

[14] Acest descîntec „este structura materială prin care Ideea primeşte *trup* verbal trecînd nu prin conştiinţă, ci prin structurile ritmice cosmotice ale subconştientului. De aceea, tehnica „exterioară" eminesciană ne apare ca o tehnică a descîntecului, de aceea *Luceafărul* nu ni se pare „laborios", ci riguros ca o vrajă, de aceea antumele „neptunice" nu ni se par inferioare expresiei poetice necenzurate din postumele „plutonice" — căci poezia nu ni se pare înrudită cu libertatea universalei confuzii care duce spre nebunie, ci cu puterea cosmotică a descîntecului." (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu modele cosmologice şi viziune poetică*, Bucureşti, „Minerva", 1978, p. 222—223).

2. Atitudinea lui Arghezi față de dialectica existenței diferă de aceea a lui Eminescu din *Glossă*. Ea se textualizează și într-un registru expresiv specific.

Care sînt principalele caracteristici ale originalității stilului poetic arghezian, avînd în vedere natura conflictuală a gîndirii poetului și felul în care acesta se manifestă verbal ?

Rezolvarea acestor probleme prin apelul sistematic la text poate deveni, în final, prin contribuția ordonatoare a profesorului, o sinteză coerentă a trăsăturilor orizontului stilistic arghezian. Iată sinteza acestor trăsături.

1.a. Spre deosebire de ateismul lui Eminescu, în citatele versuri argheziene întîlnim un teism mai mult simulat decît convingere intimă, invocat ca paleativ pentru febrilitatea cauzată de dificultățile cunoașterii rosturilor ultime ale lumii. Arghezi este în continuă căutare, neliniște, are revelații aparente — și atunci se bucură — sau amare deziluzii — și atunci izbucnește în imprecații la adresa dumnezeului imaginar, altul fictiv în tentativa de clarificare a rostului firii. Atitudinea lui Arghezi contrastează cu seninătatea olimpiană eminesciană. Ea contrastează și prin compoziția cu nerv ascendent, față de compoziția juxtapusă din *Glossă*, cît și prin limbajul metaforic.

1.b. *Febrilitatea reflexivă* — la Arghezi — marchează, vizibil, organizarea sistemului de imagini, impunînd, în structura expresiei poetice, o serie de *opoziții*, precum metaforele : *zgomot / tăcere* ; *să te ucid / să-ngenunchi* ; *credință / tăgadă*. Căutarea nervoasă a unui punct de sprijin solicită metafore cu un registru conotativ pozitiv, implicînd orizont larg, deschis („ești șoimul meu", „ești visul meu") și virilitate („Te-ntrezării ca taurul sălbatec..."), iar panica subiacentă supozițiilor se revarsă într-o organizare sintactică violent exclamativă („Vreau să te pipăi și să urlu : „Este !").

2. Structural „anarhist" (cum spunea Ralea[15]), adică predispus la orice revoltă, mecanismul sufletesc al poetului se manifestă (se comunică) sub forma unei expresii verbale de o pregnantă originalitate, care se caracterizează, după T. Vianu, prin : „asociația neașteptată", arta caracteristicului, „deplasarea topică și sintactică a unor cuvinte", imagini frapante, vocabular violent, descrierea amănunțită a monstruosului. Toate aceste trăsături ale expresiei argheziene izvorăsc din „dualismul psihic" al concepției (viziunii) poetului, din amestecul insolit de *sadism* și *idealism* (cum s-a remarcat deja — „Îmi caut leacul și la Dumnezeu și la Dracul...", se confesează, poetic, Arghezi).

C. *Orizont stilistic în „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"*

Să citim mai întîi textul.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
și nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntîlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte.
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adîncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —
și-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micșorează, ci tremurătoare
mărește și mai tare taina nopții,
așa îmbogățesc și eu întunecata zare
cu largi fiori de sfînt mister
și tot ce-i nențeles
se schimbă-n nențelesuri și mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
și flori și ochi și buze și morminte.

Orientarea cunoașterii de către elevi a particularităților orizontului stilistic blagian, așa cum apare el în poezia citată, e înlesnită de antrenarea lor în rezolvarea următoarelor sarcini cu un anumit caracter problematizant.

[15] „Viața românească", XIX, iunie—iulie, 1927, nr. 6—7, p. 429.

1. Comparativ cu seninătatea olimpiană eminesciană, cu expresia ei lapidar-aforistică din *Glossă* şi „dualismul psihic" al concepţiei argheziene, cu seria opoziţiilor metaforice din psalmi, cum poate fi calificată atitudinea filozofico-lirică a lui Blaga în faţa universului ?

2. Cum se manifestă, textual, atitudinea lirică blagiană în poezia comentată ? Numiţi procedeul de limbaj poetic specific, exemplificînd.

Procedeul figurativ principal, folosit cumulativ, stă la baza unui *sistem imagistic*, care este în măsură să pună în lumină preponderenţa unui *imaginar* cu totul aparte. Surprindeţi „mecanismul" sistemului imagistic şi specificitatea imaginarului blagian.

Consemnăm sinteza observaţiilor emise treptat, pe parcursul conversaţiei pe baza problemelor precizate mai sus.

1. Blaga nu-şi face complexe violent dramatice în faţa *nepătrunsului* din univers, nu se revoltă împotriva tainelor acestuia, ci îl admiră cucernic, ca pe o frumoasă minune. Simte că dacă l-ar scoromoni cu uneltele raţiunii, i-ar şterbi farmecul, frumuseţea intrinsecă. Blaga adoptă în faţa tainelor lumii o *seninătate admirativă*, o atitudine de comuniune cu zonele misterioase ale universului, încercînd să se apropie de necunoscut prin aderenţă emoţional-reflexivă, scopul cunoaşterii fiind păstrarea şi chiar intensificarea valenţelor poetice, de mister, ale existenţei.

2. Manifestarea (textualizarea) artistică a acestei atitudini se caracterizează la Blaga printr-o *abundenţă imagistică*, prin utilizarea *cumulului de metafore* („corola de minuni a lumii", „lumina mea", „lumina altora", „largi fiori", „sfînt mister" etc.). Modalitatea specifică de cunoaştere a lumii, cea poetico-intuitivă, determinată de o anumită viziune cosmică, se textualizează, cum am văzut, printr-o înlănţuire de metafore, dar nu obişnuite, ci de metafore *revelatoare*, care au substanţa şi forţa de evocare a *mitului*, a formulelor verbale primordiale. Nu numai atît, dar toate aceste metafore, împreună, alcătuiesc *un sistem metaforic revelator*, care este identic, în structura sa de adîncime, cu viziunea cosmotică blagiană. Acestei viziuni îi este caracteristică, printre altele, cum remarca Ion Pop, o nostalgie a paradisului pierdut, ceea ce conferă *cuvîntului* un anumit statut în sistemul expresiv blagian : „cuvîntul apare ca semn pentru totdeauna marcat de suferinţa pierderii tărîmului originar, al iniţialei tăceri din care s-a desprins." [16] Expresia lingvistică a nostalgiei începuturilor se conturează astfel „ca mod de recuperare a forţelor magice ale limbajului, printr-o arheologie suigeneris, menită să readucă la lumină cuvintele începuturilor de lume" [17]. De aici, preponderenţa *imaginarului emblematic* în lirica lui Blaga şi, totodată, gruparea metaforelor-simbol în perechi, „combinarea lor la nivelul textului integral după principiul simetriilor de semnificaţii" (spre exemplu, verbele înzestrate cu un larg cîmp semantic de conotaţii : *a cînta, a cădea, a sta, a tăcea*)[18]. Ilustrativă pentru imaginarul emblematic blagian şi textualizarea lui după principiul simetriilor semnificative este însăşi poezia *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, în care identificăm raportul generator de multiple semnificaţii între metafora „corola de minuni a lumii" (emblemă a misterului universal) şi metafora „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină" (emblemă a existenţei individuale vis-à-vis de misterul universal). Dar la nivelul ansamblului textual, simetriile menţionate sînt percepute ca un sistem de opoziţii, cu aparenţă antinomică, deci ca *un paradox*, de genul celui implicat în aforismul lui Milton : „Nici o lumină, mai degrabă un întuneric vizibil". Întregul text blagian este un *paradox sensibilizator*, pentru că, presupunînd o situaţie dilematică („cu lumina mea sporesc a lumii taină" ; „îmbogăţesc întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister"), el provoacă un şoc, violentează percepţia comună şi, prin aceasta, instaurează *o tensiune* emoţional-reflexivă, care e starea de graţie a poeziei.

D. *Epos eroic în orizont stilistic sadovenian*

Expresia artistică sadoveniană a atras atenţia diverşilor specialişti, a lingviştilor mai ales şi mai puţin a teoreticienilor şi criticilor literari. Critica s-a limitat la consemnarea unor observaţii de multe ori consistente, interesante, dar fără a aborda în analize de adîncime particularităţile limbajului artistic în strînsă relaţie cu tipologia variată a naraţiunilor scriitorului. Dintre istoricii şi criticii literari care au emis observaţii substanţiale despre structura de adîncime a expresiei artistice a scriitorului, G. Călinescu are meritul de a-i fi intuit cel mai exact resorturile intime şi funcţionalitatea. Referindu-se în mod special la romanele de evocare istorică, criticul constată că limbajul e, în parte, „chiar conţinutul operei", „o conduită a oamenilor", că, în esenţă, e un

---

[16] Ion Pop, *Lucian Blaga, Universul liric*, Bucureşti, Cartea românească, 1981, p. 240.
[17] *Ibidem*, p. 247.
[18] Alexandra Indrieş, *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga*, Bucureşti, „Minerva", 1981, p. 254.

Scanned with OKEN Scanner

limbaj „ireal", adică o adevărată creaţie", că, în structura sa, se amestecă, original, ecouri din Neculce, din graiul ţărănesc, din limba cultă şi limba bisericească, „fără nici o asemănare cu izvoarele parţiale" [19]. Privit, cum e şi firesc, ca element constitutiv, intrinsec al operei, *limbajul operelor lui Sadoveanu e chiar substanţa unei lumi*, a unei civilizaţii „de tip naiv", care comunică această lume, dar şi sensibilizează conştiinţele în relaţie spirituală cu ea, prin natura sa poetică. Afirmaţiile lui Călinescu pot fi susţinute cu fragmente selectate la întîmplare din naraţiunile de evocare mai ales. Să ne concentrăm atenţia, spre exemplu, asupra ultimelor alineate ale capitolului *Orice istorie are sfîrşit*, cu care se încheie romanul *Neamul Şoimăreştilor*. Capitolul, foarte scurt, este din mai multe puncte de vedere interesant : ilustrează o anumită orientare programatică privind tehnica narativă folosită de autor, preferinţele mergînd spre povestirea tradiţională, capabilă a satisface integral curiozitatea cititorului („Priveghiul conteneşte ; cartea se-nchide. Se cuvine, după rînduiala bunilor povestitori de odinioară, să arătăm că sfîrşitul...", spune autorul, în încheierea istorisirii sale) ; conţine, apoi, o profesiune de credinţă a scriitorului faţă de străbunii săi, oameni din popor, de care se simte legat prin „răsunetul durerii lor" ; în sfîrşit, e revelator pentru ceea ce numim *creaţie* în planul limbajului literar-artistic. Iată cum se termină romanul, în relatarea autorului :

„Cînd Tomşa, tîrziu, a venit în ţară, într-a doua domnie, — a lăsat să cadă un ban de argint celui dintîi calic orb de la scara bisericii domneşti. După glas, nevolnicul, care era Nicoriţă, fost armaş odată, l-a cunoscut, şi a bătut cu umilită mulţămire mătanie Domnului său. Iar Vodă, cuminţit acum şi mult îmblînzit, a suspinat — aducîndu-şi aminte cît de schimbătoare sînt toate ale oamenilor.

Bîrnovă, precum se ştie, a venit domn în ţara lui şi-l chema Barnovschie ; iar în vremea lui niciodată nohaii lui Cantemir n-au călcat pămîntul nostru.

Domniţa Magda şi-a purtat lumina ochilor ei prin ţări străine şi pribeagă a rămas pînă la mormînt ; ci totuşi ceva din visul ei de tinereţă a rămas pentru totdeauna în taina poienii de unde se vedeau satele şi apele Orheiului.

Au pierit codrii ; s-a stins şi această rămăşiţă a ei, ca mireasma unei flori.

Iar Tudor cu soţia sa Aniţa, şi Mihu, şi toţi ceilalţi răzăşi au fost urgisiţi şi prigoniţi, dar s-au ţinut cu tărie. Pe urmă cei ce-au venit după ei au fost călcaţi şi supuşi de alţii ; şi vremea necontenit i-a lovit pînă ce le-a plecat frunţile adînc spre pămînt.

Bunicii mei sînt strănepoţii acelor oameni. Şi această istorisire de acum trei sute de ani, din vremea cînd strămoşii erau încă dîrji, am scris-o în liniştea unei prisăci, avînd în inima mea răsunetul durerii lor."

În cazul comentării fragmentului în şcoală, propunem un ghid cu probleme pentru orientarea demersului analitic al elevilor.

1. Fragmentul reprodus este caracteristic pentru arta de a evoca, prin *cuvînt*, epoci de demult. Sadoveanu narează cu un farmec lingvistic inegalabil. Elemente precum locuţiuni, termeni populari, fonetisme specifice, construcţiile sintactice, anumite metonimii şi comparaţii au darul de a ne proiecta într-o lume legendară.

a. Selectaţi locuţiuni, încercaţi să le găsiţi substitute şi comparaţi efectele.

b. Procedaţi la fel cu termenii populari.

c. Identificaţi construcţiile sintactice specifice (cronicăreşti) şi transformaţi-le pentru a constata modificarea atmosferei evocatoare.

d. Ce efecte are formula eufemistic stilizată ?

2. Discursul sadovenian are o structură muzicală. Indicaţi elementele prin care expresia verbală devine incantatorie. Aveţi în vedere frecvenţa anumitor cuvinte, numele proprii, aliteraţiile vocalice, structurarea ritmică a enunţurilor etc.

3. Limbajul sadovenian e o creaţie din creaţie, e un limbaj *ireal*. Ce relaţie se poate stabili între acest limbaj şi substanţa lumii evocate ?

Notăm, în cele ce urmează, în ordine, atributele textuale ale eposului eroic în orizont stilistic sadovenian.

1.a. Ceea ce se impune, la primul contact cu acest text, este forţa lui evocatoare, capacitatea de a aduce în timpul relatării (şi în acela al receptării) *substanţa unei lumi* istoriceşte dispărute. Puterea de a însufleţi, de a face, prin *cuvînt*, să trăiască, într-un alt timp, spiritul unei epoci rezidă, printre altele, în folosirea frecventă a locuţiunilor populare, care, prin structura lor analitică, deci mai articulată, mai desfăşurată, sînt în măsură să dea o mai mare amploare şi o cadenţă melopeică specifică fluxului verbal (procesului enunţării), ceea ce nu s-ar realiza

[19] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, „Minerva", 1982, p. 637.

prin limitarea la unităţile (nominale sau verbale) simple. Spre exemplu, autorul nu spune „*a dat* un ban de argint celui dintîi calic", ci „*a lăsat să cadă* un ban de argint" ; nu *amintindu-şi*, ci „aducîndu-şi aminte" ; nu *n-au năvălit*, ci „n-au călcat pămîntul nostru" ; nu *a umblat prin ţări străine*, ci „şi-a purtat lumina ochilor prin ţări străine" ; nu *dragostea*, ci „visul ei de tinereţă" ; nu *au supravieţuit*, ci „s-au ţinut cu tărie", nu *i-a copleşit* sau *i-a încovoiat*, ci „le-a plecat frunţile adînc spre pămînt".

1.b. În deplină armonie lexical-semnatică cu locuţiunile, se află cuvintele populare cu cele mai mari virtuţi plasticizatoare, cum sînt *calic* (şi nu sinonimul *sărac*) ; *nevolnic* (şi nu sinonimul *bolnav*) ; *au fost călcaţi* (şi nu *au fost loviţi*) ; *pribeag* (şi nu *fugar*).

1.c.d. Alături de faptele de limbă menţionate, scriitorul foloseşte în cadrul aceloraşi construcţii sintactice, sau în contextul mai larg în care acestea se integrează, *fonetisme populare* (*mulţămire*, *tinereţă*), conjuncţia *şi*, cu rol cumulativ, ca la cronicari („Iar Tudor cu soţia lui Aniţa, şi Mihu, şi toţi ceilalţi..."), cărora li se asociază alte elemente caracteristice vorbirii cronicăreşti : conjuncţiile *precum*, *ci* ; *construcţii sintactice specifice* („a bătut cu umilită mulţămire mătanie Domnului său" ; „Iar Vodă, cuminţit acum şi mult îmblînzit, a suspinat — aducîndu-şi aminte cît de schimbătoare sînt toate ale oamenilor" etc.), imprimînd, laolaltă, o notă de ingenuitate arhaică întregii relatări.

Dar aura poetică a limbajului este amplificată şi de alte elemente, precum : *metonimia* („pribeagă a rămas pînă la mormînt" — *mormînt* pentru *moarte* ; „avînd în inima mea răsunetul durerii lor" — *inima* pentru *suflet*), *comparaţia* („s-a stins şi această rămăşiţă a ei, *ca mireasma unei flori*), *formula eufemistic stilizată* („ceva din visul ei de tinereţă a rămas pentru totdeauna în taina poienii.... Au pierit codrii ; s-a stins şi această rămăşiţă a ei..."), capabile să dea expresie lirismului în care este învăluită imaginea unor evenimente petrecute cîndva.

2. În afara celor semnalate, întregul fragment se caracterizează printr-o *muzicalitate proprie*, întîlnită, în nuanţe variate, în întreaga operă sadoveniană. Alături de substanţa lexical-semantică implicată (locuţiuni, cuvinte populare), de construcţia sintactică (topica uşor arhaizantă, în stil cronicăresc) şi de nivelul figurilor (metonimie), care conferă textului o melodicitate de conţinut, de trăiri în plan afectiv-imaginativ, o serie de particularităţi ale substanţei sonore (frecvent întîlnite mai cu seamă în comunicarea poetico-lirică) vin să împlinească efectele muzicale ale discursului. Semnalăm, mai întîi, înclinarea scriitorului spre anumite cuvinte cu o sonoritate aparte, care au un ecou afectiv specific, imprecis determinat, deci în consonanţă cu inefabilul poetic al rostirii, cum sînt : *amintire*, *taină*, *tinereţă*, *adînc*, adevărate cuvinte-cheie la nivelul întregii creaţii sadoveniene. Notăm, imediat, efectele în plan melodic ale numelor proprii : *Magda*, *Tudor*, *Aniţa*, precum şi *Bîrnovă-Barnovschi*. Amprenta melodică e conturată şi de aliteraţiile (asonanţele interioare) vocalice îndeosebi. Citabilă în întregime este prima frază : „Cînd Tomşa, tîrziu, a venit în ţară, într-a doua domnie — a lăsat să cadă un ban de argint celui dintîi calic orb de la scara bisericii domneşti", în care efectele unor aliteraţii : *t-i* ; *a-ă* ; *ă-a* ; *e-i* imprimă construcţiei melodicitate. Armonia frazei e marcată şi de semnele de punctuaţie, în special de *virgulă*, care stabileşte, prin plasarea ei la intervale regulate, un anumit tempou enunţului. Efectele eufonice ale discursului sînt orchestrate şi de *structurarea ritmică* a majorităţii subansamblurilor sintactice. Finalurile construcţiilor sintactice se organizează, frecvent, în structuri ritmice variate, bisilabice sau multisilabice, imprimînd fluxului verbal o cadenţă originală, cu efecte sensibilizatoare deosebite, ca în fragmentele :

1. „mătanie domnului său" ;
– ⏑ – / – ⏑ – / – ⏑
2. „toate ale oamenilor" ;
⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ –
3. „n-au călcat pămîntul nostru" ;
⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑ –
4. „satele şi apele Orheiului" ;
⏑ – – – / ⏑ – – – / ⏑ – –
5. „ca mireasma unei flori"
⏑ – / ⏑ – / ⏑ – / ⏑

Pot fi identificate şi cîteva *structuri rimate*, dispuse, de asemenea, în partea finală a construcţiilor sintactice, precum în „satele şi apele" sau în „adînc spre pămînt" (asonanţă). Toate aceste elemente alcătuiesc un ansamblu cu virtuţi muzicale, o partitură elaborată nu prin meşteşug, prin potriveală artizanală de procedee, ci printr-un act spontan de creaţie, de elaborare poetică, semn al unei structuri creatoare polifonice.

Scanned with OKEN Scanner

3. Identitatea spirituală cu strămoşii, perceptibilă, explicit, ca identitate în *durere*, se regăseşte, indirect, în planul creaţiei, ca *identitate de limbaj*. Limbajul artistic sadovenian se identifică cu limbajul poporului nu în izvoarele lui parţiale, ci în *spiritul* acestor izvoare. Limbajul operei scriitorului este o „creaţie", deci un limbaj „ireal", ca irealitatea însăşi a universului operelor sale. În ansamblu, expresia artistică a operelor de evocare ale lui Sadoveanu *cîntă* şi *încîntă*, ca o fascinantă simfonie, în deplină consonanţă cu armonia interioară a *substanţei epice*, care se desluşeşte pe portativele unui imaginar de natură romantică şi în care realul, istoria se convertesc în epopeicul legendar. Sadoveanu a impus în literatura noastră o viziune cosmotică inconfundabilă, cu alte cuvinte *un stil*: „sadovenismul", ale cărui rădăcini, cum spune Monica Spiridon, „sînt de găsit într-o demiurgică forţă de absorbţie, de asimilare şi de convertire a tot ce este exterior şi heterogen — date istorice, repere topografice" [20] în, adăugăm noi, epos legendar, ficţiune emblematică, nimbată simbolic.

[20] Vezi *Sadoveanu, divanul înţeleptului cu lumea*, Bucureşti, „Albatros", 1982, p. 133.

Scanned with OKEN Scanner

MIHAI CIMPOI, *Narcis şi Hiperion (Eseu despre poetica lui Eminescu)*, Chişinău, Editura „Literatura artistică", 1979, 270 p.

Este evident că opera celui mai mare poet român parcurge, în ultimele două decenii, una din cele mai faste perioade ale mersului ei în lume. Faptul este atestat de numeroasele traduceri pe care le cunoaşte pe toate meridianele lumii, cît şi de interesul critic pe care îl suscită la cercetători de cea mai diversă formaţie şi metodă. Despre Eminescu s-au scris cărţi fundamentale în Italia, India, Franţa, U.R.S.S. şi e de aşteptat ca prestigiul acestor intervenţii critice să fie „însoţitorul" adecvat al receptării liricii celui despre care uneori poţi afirma, cu disperarea tălmăcitorului, că este intraductibil. Pînă la momentul cînd Eminescu va putea fi arătat lumii în întreaga lui complexitate prin efortul conjugat al unei echipe de traducători de prima mînă, să ne dorim, aşa cum pledează Constantin Noica, o ediţie completă a caietelor lui în limba română.

„Noua critică" încearcă alte „chei" pentru descifrarea gîndirii şi poeticii marelui poet, de multe ori aceste încercări fiind nu doar simptome ale fascinaţiei pe care o exercită poezia eminesciană asupra generaţiei ultime de cititori, ci şi veritabile contribuţii de analiză şi interpretare. Între aceste contribuţii se înscrie cartea cercetătorului Mihai Cimpoi din R.S.S. Moldovenească, *Narcis şi Hiperion*. Concepută ca „eseu despre poetica lui Eminescu", lucrarea amintită se construieşte pe ideea „căutării de sine" ca proces înglobînd, în succesiune dar şi în concomitenţă, cele două ipostaze ale eului poetic eminescian — Narcis şi Hiperion. Rezumat de expresia „pe mine mie redă-mă", acest proces este urmărit în imanenţa lui prin investigarea psihologiei creatoare şi a tehnicii poetice eminesciene, pe de altă parte, el este privit în relaţia lui cu experienţa poetică romantică şi, îndeosebi, modernă.

Mai profitabilă pentru lucrarea pe care o discutăm ni s-a părut prima operaţie, ea armonizîndu-se, de altfel, mai lesne cu genul de critică eseistică pentru care a optat Mihai Cimpoi. Voinţa de a menţine în permanenţă cele două optici şi, în fond, cele două metode critice se face foarte vizibilă în titulatura capitolelor, de prea multe ori prolixă, de cîteva ori promiţînd ceva ce nu vine. Exercitarea spiritului de sinteză în formularea problematicii ar fi adus cărţii un plus de exactitate.

Precedată de un *Cuvînt înainte*, destul de nesemnificativ, cartea se organizează în unsprezece capitole. Fără a-şi impune în expunere rigoarea, autorul pare a se lăsa în voia mişcării libere a ideilor. În realitate, cele unsprezece capitole ale eseului se dezvoltă pe o linie spiralată, aceasta prezentînd avantajul circumscrierii a două centre. Primul centru este comun tuturor spiralelor-capitole în care putem lesne observa revenirea din alte puncte de referinţă asupra motivelor eminesciene *cer-cerc-cercare* ca interogaţii asupra identităţii de sine. Celălalt centru este diferit de la capitol la capitol, autorul fiind interesat cum se configurează ideea poetică eminesciană în raport cu o categorie estetică sau alta, cu realităţi fizice sau metafizice. Dacă această modalitate de investigare a textului şi gîndirii eminesciene nu dă totdeauna rezultate inedite (ar fi fost şi imposibil, de altfel), în schimb ea ridică multiple probleme şi, uneori, oferă pagini de analiză demne de reţinut.

Pentru a concretiza, remarcăm că primul capitol *Timpul social. Bardul-Poetul-Profet. Genial* este o reluare a ceea ce s-a spus deja în problema pe care o enunţă titlul. Comparaţia pe care o face M. Cimpoi între condiţia eroului liric eminescian şi eroul din *Cazacii* lui Tolstoi sub semnul lui „a fi tot ceea ce te simţi în stare a fi" reţine ca o curiozitate, fără a ne convinge că temeiul ei este unul de profunzime. În schimb, capitolul al doilea *Oglinzile. Narcisismul gîndirii. Poetul ca oglindă a epocii* (această ultimă secvenţă a titlului pare un adaos şi chiar aşa şi este) debutează sub auspiciile unei idei nu numai frumoase, dar şi bine argumentate cu citate din însemnările poetului. „A întreba gîndirea" sintetizează, pentru autorul lucrării, modul de a gîndi eminescian pe care, inspirat, îl vede individualizat de meditaţia ca atare şi de trăirea estetică a frumuseţii actului reflexiv. Plăcerea contactului intim cu gîndul este sursa narcisismului emines-

cian a cărui analiză prilejuieşte consideraţii de mare fineţe şi profunzime asupra imagisticii oglinzii şi armoniei versului. Autorul deduce din funcţiile oglinzii, de sporire a văzului şi cuprinderii şi de întoarcere a revelaţiei spre sine, principiul fundamental ondulatoriu al viziunilor şi discursului, precum şi caracterul dialogal al imaginii eminesciene. Acestei problematici i se supun şi capitolele al III-lea şi al IV-lea, respectiv, *Timpul istoric. Regele Lear ca simbol al societăţii descumpănite* şi *Monoteatrul iubirii*. Îndeosebi, capitolul al patrulea se remarcă prin observaţii de mare subtilitate, care pun în evidenţă sau sugerează cu pregnanţă la Eminescu procesul de actualizare a eului, îngăduind în el invazia lumii pentru a rămîne acelaşi în *oglindă* în pofida cadrului el lărgit şi obiectivat. Nucleul discuţiei îl constituie starea de „văduvire" ca efect al situaţiei; „imaginarul, în care aspiraţia la împlinire apare intactă intră în dialog cu realul invadat de amintire" (p. 84). Punctul de pornire este profitabil pentru definirea erotismului eminescian ca stare poetică, în care M. Cimpoi distinge cu îndreptăţire gesturi de *reprezentare, jucare, dejucare*, polemizînd cu afirmaţia lui G. Călinescu despre lipsa intelectualismului în erosul eminescian şi despre trăirea acestuia în elementaritatea sa ancestrală. Intelectualismul erosului eminescian demonstrat pe text susţine ideea modernităţii poetului nostru la nivelul tehnicii emblematice de structurare a imaginii. Paralela cu Baudelaire şi cu Rilke pe care o propune capitolul următor, referitor la *identificare* şi *distanţare* (identitate şi alteritate), este menită a dezvolta ideea „teatralităţii" poeziei eminesciene şi a pune în evidenţă modalitatea de construcţie a eului: „constrîngerea într-un loc bine fixat a subiectului contemplativ" şi „multiplicarea obiectului reprezentării". Analiza pe care o face autorul poeziei erotice eminesciene surprinde nu numai prin fineţea cu care descoperă punctele afine şi despărţitoare de poezia celor doi mari poeţi europeni, dar şi prin acuitatea sesizării esenţei „chemării" şi „iluzionării" ca gesturi fundamentale prin care se instituie profunzimea temporală şi spaţială, starea de *Început* existenţial. Cu aceasta, eseul trece firesc la problema timpului ca identitate fizică şi istorică, sau ca plinuri şi goluri de sens. Depăşind cadrul „romantic" al discuţiei, autorul eseului descoperă un „eleatism vizionar desăvîrşit" susţinut de o tristeţe a pluralităţii, a cărei devenire este surprinsă în investigarea motivelor „mie", „mult", „cerc", „orologiul", „miezul nopţii", „roata". Lectura demonstrează, în acest caz, că Eminescu trebuie citit nu numai prin grila filozofiei germane din secolul al XIX-lea sau a filozofiei indiene, ci şi din perspectiva ştiinţei şi filozofiei secolului nostru, cu care poetul se întîlneşte în ideea că identitatea personalităţii urmează a fi căutată nu într-un hiperspaţiu ipotetic, ci într-o dimensiune temporală. Timpul fiind scena pe care, la Eminescu, se joacă drama recuperării sinelui în trei acte: conştientizarea eului nativ, obiectivarea acestuia şi cosmicizarea lui. Marile antiteze eminesciene apar, astfel, ca emanaţii ale unor interrelaţii libere timp-spaţiu, ca forme ale răsfrîngerii şi dedublării (p. 173 şi urm.), iar timpul exterior este urmărit în procesul lui de convertire la temporalitate (p. 177 şi urm.). În acest moment al eseului ni s-a părut că modernitatea lui Eminescu a fost cel mai temeinic demonstrată.

Jocul triadic al identificării eului cu *Întregul* universal înglobează şi *neptunismul*, căruia îi este consacrat capitolul al VIII-lea, *Apele. Neptunismul. Mediul matern la Eminescu şi Lermontov*. Apelul intens la poetica elementelor de sorginte bachelardiană şi la metode ale poeticii antropologice nu dă rezultatele scontate, afirmaţiile lui M. Cimpoi amintind prea mult cele deja citate cu referinţă la alţi poeţi. În plus, caracterul asemănător al relaţiilor lui Eminescu şi Lermontov cu mediul matern se cere demonstrat şi argumentat. Problema, într-adevăr, merită să fie pusă în discuţie, dacă prin invocarea ei se poate dezvălui ceva cu privire la specificul poeticii eminesciene. Acestei finalităţi îi răspunde capitolul IX, *Ochiul eminescian. Poetul ca privitor absolut. Suveranitatea ochiului la Hugo, Mallarmée, Esenin, Lorca, Éluard*. Punînd semnul egalităţii între „a privi" şi „a fiinţa" la Eminescu, M. Cimpoi ajunge, prin operaţii comparative şi de analiză în profunzime a cîtorva texte, să distingă funcţiile „văzului" între care dominantă i se pare a fi aceea de a comunica o împresurare de gînd a firii. Funcţia aceasta de semnificare este subliniată de frecventa dublare a ochiului sau văzului (un ochi în ochi sau dublul văz), care prilejuieşte delirul vizual de tinereţe desfăşurat în largi volute retorice sau reactivarea intensă a unei percepţii vizuale prin întoarcerea văzului în sine. În acest punct de oglindire a văzului în văz se constată nu pur şi simplu corespondenţa cu auzul, ci trecerea văzului în auz şi a auzului în alt auz, fenomen complex ce organizează registrul intonaţional al poeziei eminesciene în armonii contrapunctice. Numeroasele consideraţii privind viziunea impresionistă a lumii, funcţiile văzului la Esenin, Lorca sau Eluard îşi dezvăluie raţiunea abia în capitolul următor, *Contrapunctul. Universalitatea reacţiei. Puşkin şi aspiraţia spre proză. Muzicalitate şi tăcere*, în care atenţia ce se acordă problemelor poeticii este mai evidentă. Considerînd că „poetica eminesciană este fundamental o *poetică a contrapunctului*" (p. 231), M. Cimpoi dezvăluie articulaţiile tehnice şi de sens prin care aceasta se face expresia unei bucurii a oglindirii de o intensitate raţional-halucinatorie. Unda reflexivă a introspecţiei prelungeşte „starea de poezie a cuvintelor" în simboluri muzicale globale şi stări de cîntec rezumate de imaginile „viaţa-rîu" şi „lumea undă", urmărite de critic

în variantele lor antume şi postume. Refuzul gratuităţilor încantatorii, folosirea versului liber, infuzia epicului în liric şi a prozei în vers sînt doar cîteva aspecte ale poeziei lui Eminescu care-l îndreptăţesc pe autorul eseului de care ne ocupăm să afirme că poetul nostru „participă la aventura lirismului modern care absolutizează muzicalitatea prin insinuarea autoritară a tăcerii" (p. 250). Capitolul acesta mai reţine atenţia şi prin cîteva pagini de mare frumuseţe a expresiei şi ideii (p. 239—250), între care trebuie să amintim ca deosebit de sugestivă relaţia pe care autorul o găseşte între bogata muzicalitate exterioară a poeziei eminesciene şi muzica maiestuoasă a tăcerii, a „muţeniei" Timpului. Tocmai această muzică uneşte contrapunctic cele două nostalgii întrupate în Narcis şi Hiperion, imagini la care revine capitolul al XI-lea al cărţii. Filtrat prin oglinda „lumeştilor gînduri", Hiperion devine numele pentru superioara oglindire a lui Narcis, pentru odiseea intelectuală a oscilării la praguri — limită între esenţa contemplată şi pierdută şi esenţa recuperată. În acest sens, *Oda în metru antic* devine cheia de boltă a întregii creaţii eminesciene şi a eseului de faţă, care, cum spuneam la începutul acestei prezentări, se numără printre contribuţiile meritorii pe care le-a înregistrat „eminesciana" în ultimii douăzeci de ani.

Livia Cotorcea

MIHAI DRĂGAN, *Mihai Eminescu. Interpretări*, I, Iaşi, „Junimea", 1982, 263 p.

Volumul lui Mihai Drăgan se înscrie în mod programatic în ramele unui comentariu aflat la confluenţa dintre critica nouă şi cea tradiţională, cu predilecţie evidentă faţă de cumpătarea celei dintîi. O cumpătare înţeleasă mai mult în sensul moral al apărării unor puncte de vedere verificate de timp şi mai puţin al respectării unor principii critice de nuanţă pozitivistă. De unde şi atitudinea polemică, uneori transformată în diatribă, faţă de ceea ce se numeşte în deriziune „eminescologia modernă", în care sînt incluse cu precădere punctele de vedere protocronice. Săgeţile lui Mihai Drăgan au în vedere tentativele — este drept, foarte rare, dar considerate probabil simptomatice — de re-interpretare a operei eminesciene în ideea unei re-evaluări radicale. Dar, este de părere Mihai Drăgan, „nu poate fi vorba de posibilitatea unei exegeze pe de-a-ntregul inedite", ci de „posibilitatea unor lecturi şi interpretări estetice pe direcţii neexplorate sau ocolite altădată". Restricţia temporală se referă la Maiorescu, Dragomirescu, Ibrăileanu, Călinescu, Caracostea, Streinu, Vianu, D. Popovici, mai puţin Perpessicius, invocaţi adesea nu numai pentru a pune sub acuzare opiniile aduse în instanţă, dar şi pentru fundamentarea ideii, cu totul judicioase, că exegezele anterioare nu trebuie ignorate, întrucît se arată, nu odată, mai moderne decît multele şi ironizatele „demersuri" extremiste. Baniera sub care Mihai Drăgan îese deschis în arenă este a „perspectivei criticii totale, în care judecata estetică să se afle în toate drepturile ei", ceea ce presupune totuşi o absolutizare aposteriorică dificil de acomodat cu tendinţele profunde şi reale ale criticii literare noi.

Reluînd vechea dispută dintre antume şi postume, Mihai Drăgan înclină net şi, după părerea noastră, cu multă dreptate în favoarea acelor texte „care au primit aprobarea raţiunii creatorului", adică a versurilor publicate. Ceea ce presupune investigarea operei eminesciene prin ea însăşi, cu ajutorul a două modalităţi : una istoristă (în care biografia devine însă un instrument cu totul secundar) şi una tematică (în care locul de căpetenie revine laitmotivelor obsedante). În ambele circumstanţe Mihai Drăgan nu renunţă la datele pe care postumele i le-au oferit, întemeindu-şi astfel aprecierile pe o sumă de argumente frecvent convingătoare.

Delimitarea etapelor creaţiei eminesciene cuprinse în acest prim volum se face după o metodologie capabilă să absoarbă şi să transmită esenţialul. Pentru fiecare dintre ele este aflat cîte un text reprezentativ, un „sîmbure" (cum îl numeşte Mihai Drăgan, preluînd o expresie a lui Vladimir Streinu) în care sînt concentrate virtualităţile sau împlinirile. De altfel, în însăşi conturarea fazelor poeziei eminesciene se renunţă la accidentele biografice (moartea „iubitei de la Ipoteşti", debutul în „Familia", începutul colaborării la „Convorbiri literare" ş.m.m.d.) pentru a se reţine jaloanele pe care le evidenţiază opera : apariţia unui motiv definitoriu, atitudinea faţă de limbaj. Pe larg şi cu atenţie deosebită este cercetată „opera de tinereţe", care, în opinia lui Mihai Drăgan, începe cu 1866 şi se întinde pînă către finele lui 1869, cuprinzînd o sumă de versuri din care se desprinde trecerea de la exterioritate la interioritate, consolidarea motivului „iubita moartă" (exponent al tensiunii creatoare) şi tendinţa de a-l transforma într-o viziune asupra existenţei. După o „fază de tranziţie", situată la sfîrşitul lui 1869, Eminescu se îndreaptă către „poezia nouă" odată cu *Venere şi Madonă*, apreciată drept un „manifest" latent şi analizată minuţios în această perspectivă. Criticul caută cu deosebire modul în care Eminescu se detaşează

de precursori pentru a-şi stabili o cale proprie, insistînd asupra autosupravegherii artistice, din care rezultă şi parcimonia versurilor încredinţate tiparului. Tocmai de aceea mi se pare că nu de o „desubiectivizare" (adică de o renunţare la „lirismul confesiv") poate fi vorba la Eminescu (p. 115, passim), ci, dimpotrivă, de o accentuare a subiectivizării — modalitatea predilectă a căutării de sine, aşa cum de altfel observă în diverse alte locuri chiar Mihai Drăgan. Tentat să surprindă „identitatea ascunsă a personalităţii creatoare" eminesciene, criticul o suprapune deseori peste „marea dramă a cunoaşterii", care, la rîndu-i, are drept sursă experienţa erosului. Această căutare nu-l izolează pe Eminescu, nu-l alienează, în sensul modern al termenului, şi aici Mihai Drăgan are tot dreptul să protesteze contra abuzivelor interpretări care s-au produs uneori. Căci Eminescu rămîne un romantic şi în lumina acestei concepţii sînt structurate *Interpretările* lui Mihai Drăgan, care urmăresc şi o confruntare a principiilor esteticii romantice cu versul eminescian, făcută de un adept al criticii echilibrate, ce se dezminte doar atunci cînd în focul disputei, transferă argumentele în alte planuri.

Investigarea diacronică, unul din elementele esenţiale ale criticii lui Mihai Drăgan, conferă interpretărilor sale atributele unei temeinice istorii a eminescianismului — a tematicii şi totodată a spiritualităţii celui mai de seamă poet al nostru.

Dan Mănucă

DAN C. MIHĂILESCU, *Perspective eminesciene*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1982, 295 p.

Pe drept cuvînt distinsă cu premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor pe anul 1982, cartea lui Dan C. Mihăilescu oferă destule surprize — şi în metodologie şi în concluzii. Metoda de abordare a textelor este în primul rînd tematică şi psihocritică (lucrarea de faţă constituie, spune autorul, numai preludiul „unei adevărate aplicaţii psihocritice la Eminescu," oprită încă de prejudecăţi, vezi nota 11, p. 277), dar tematismul îngăduie ample modulaţii, astfel încît sugestii venite din varii zone ale filosofiei şi cercetării literare — lecturile fructificate parcurg arii vaste, de la doctrine extrem — orientale pînă la studii recente de poetică şi stilistică — sînt folosite într-o ţesătură dens teoretică, în măsură să capteze sensurile textelor analizate.

În exegeza eminesciană, aceste *Perspective*... s-ar integra unei linii a interpretării ce evidenţiază orizontul neoplatonic şi tradiţional al operei, avînd puncte de plecare în cercetarea lui G. Călinescu, „momente" de sprijin la D. Caracostea (Dan C. Mihăilescu invalidează, convingător, unele interpretări ale acestuia ; independent de ele, Caracostea este totuşi cel care observă limpede, în *Creativitatea eminesciană*, că „Schopenhauer, cu doctrina izbăvirii prin contemplaţie estetică, a înlesnit adîncirea fondului oriental contemplativ al firii noastre"), înrudindu-se cu cărţile excelente ale Rosei del Conte şi Ioanei Petrescu ; pe de altă parte, prin metodă, se alătură cercetărilor Elenei Tacciu şi interpretării lui Marin Mincu la *Luceafărul*.

Situîndu-l pe Eminescu printre marii romantici a căror voinţă (sau „nostalgie") integratoare a reuşit armonizarea, în necontingent, a lui *homo duplex* pe care tot ei l-au reprezentat deplin, autorul urmăreşte două dintre „valenţele sintonice" (formula îi aparţine), dintre locurile geometrice, le-am spune, supuse atracţiei Centrului totalizator, zone în care reintegrarea (pare a) se produce. Prima parte a cărţii, *Poetica senzitivă*, întreprinde o analiză a „imaginaţiei sensibile", a *senzitivităţii* în textele eminesciene, în timp ce a doua parte, *Poetica selenară*, reia (inevitabil) descifrarea simbolismului şi a magiei lunare. O *Addenda* cuprinzătoare sprijină cu încă patru analize (*„Într-o lume de neguri" — un nucleu al „Scrisorii I"* ; *„Numai poetul..."* ; *„Sărmanul Dionis" sau eidos-ul roşului eminescian* ; *Cromatica Daciei în „Memento mori"*) componenta de rezistenţă a cărţii : comentariul la text.

Sensorium-ul este considerat ca primă treaptă în cunoaşterea poetică, iar constelaţiile sale metaforice alcătuiesc o reţea care implică, pe care se articulează gîndirea poetică. Primă treaptă fiind, simţurile nu au mai puţin calitatea de a jalona un „traseu iniţiatic". Senzitivitatea devine astfel — diferenţiat, în funcţie de simţul dominant, într-o ierarhie urcînd de la gust şi simţul tactil pînă la vedere, care va transforma în „spiritualitate pură" „suma potenţelor senzitive eminesciene" — o cale a cunoaşterii. Dacă simţul tactil are numai un rol secundar în acest „proces de *alchimizare* (s.n.) a datelor realului" (p. 14) reprezentat de operă (opera este şi rezultatul final al procesului, dar înseamnă şi captarea într-o permanentă prezenţă a înseşi transformărilor), „auzul este impulsul primar care, alături de universul olfactiv, creează cadrul exorcizant" (p. 15) propice realizării depline a valenţelor iniţiatorii ale vederii. Slujindu-se de sugestii dinspre studiul lui E.R. Curtius despre Balzac (studiul lasă să se întrevadă un „dublu" aproape

esoteric al planului evident din *Comedia umană*), criticul consideră că senzitivitatea este cea care operează în cea mai mare măsură „transferul energetic" dintre eul poetic și exterior, transfer energetic „urmat, pe de o parte, de cuplarea eului la real și, pe de altă parte, de o continuă redimensionare a realului la voința eului" (p. 17) ; dar acest din urmă efect (sau proiect, numai) este chiar unul de idealism magic novalisian.

Secvențele a ceea ce numește (cu frecvență cam mare) Dan C. Mihăilescu „proces de inițiere", „încercări inițiatice", „traseu inițiatic" sînt urmărite pe cvasi-totalitatea operei eminesciene (opera poetică, variante, însemnări, proză), cu opriri speciale asupra poemelor *Călin nebunul*, *Povestea magului*, *Melancolie*, *Luceafărul*, ca și asupra unor fragmente din *Sărmanul Dionis* și *Cezara*. Remarcăm îndeosebi capitolul dedicat vederii și energiei vizuale devenite, în secvențele în care se realizează plenar, „energie erotic-vitalizatoare" : această valorizare a vederii îi permite criticului o apropiere de poetica dantescă a privirii și de „întreaga tradiție a iubirii sofianice neoplatonice", pe urmele din *Eminescu o dell'Assoluto*. Accentuarea comparației dintre ultimele terține dantești și un pasaj din *Sarmis*, afirmația că „imaginea miresei (din poemul eminescian) este / ... / corespondentul trăirii lui Dante din ultimele rînduri ale *Divinei Comedii*" (p. 116) ni se pare totuși o forțare a textului eminescian. Chiar dacă funcțiile vederii ar fi aceleași în fragmentele citate, distanțele între o expresie destinată lecturii cvadruple, supraîncărcată dogmatic și expresia romantică, simbolică și nu alegorică, nu pot fi repede (și fără prudențe explicative) parcurse.

Pagini de mare interes formează analiza la *Luceafărul*, ea alăturîndu-se astfel celei mai spectaculoase lecturi din ultimii ani, cea a lui Marin Mincu (*Mihai Eminescu, „Luceafărul"*, 1978). Văzut ca „poem al devenirii prin privire", *Luceafărul* oferă „suma eminesciană a poeticii vederii, prin transferul energiei cosmice pe cale vizuală către energiile umane și transfigurarea acestora (metamorfoza lui Cătălin) la nivel de înțelegere sacrală a actului iubirii" (p. 122). Reluînd observațiile lui Tudor Vianu despre „lirica rolurilor" la Eminescu, observații de la care au plecat și N. Manolescu și M. Mincu în interpretările lor, Dan C. Mihăilescu consideră că „al doilea" Cătălin, cel din finalul poemului, atît de diferit de prima apariție a personajului, este „acea *altă soarte* a lui Hyperion", devine „chipul pămîntean al acestuia", „energia terestră echivalentă astrului, unica în stare a recepta deplin energia feminină aducătoare de liniște și cunoaștere de sine" (p. 138).

Pe lîngă noutatea acestui comentariu care face din Cătălin personajul-cheie al poemului eminescian, a doua notă de originalitate frapantă ni se pare a fi constituită de introducerea termenului de *isichie*, preluat din patristica orientală, pentru a numi starea finală de supremă „liniște" la care poate accede eul liric. Vom reveni asupra acestui aspect în discutarea metodologiei lucrării.

Folosind „în loc de încheiere" două citate care-și răspund specular, prinzînd în acest joc al imaginilor și sensurilor conținutul și, în parte, metoda cărții, Dan C. Mihăilescu se plasează sub semnul generos al criticii tematice, dar își ia și distanța față de aceasta. Primul citat, din G. Poulet, proclamă drept „scop al criticii" re-simțirea, re-gîndirea operei — program doar în aparență la nivelul truismului. Al doilea citat, din G. Genette, elogiază „critica intersubiectivă" a primului autor. Or, sînt cunoscute rezervele pe care altădată Genette, mai apropiat de retorică și de formaliști, le manifestă la adresa tematismului, rezerve ce i-au permis lui Tz. Todorov să-întreprindă critica tematismului *și* prin frazele lui Genette. Intenția mărturisită de criticul afin lui Poulet, J.-P. Richard (citat, cum e și firesc, de multe ori în cartea de care ne ocupăm), de „a regăsi și a descrie / ... / proiectul aventurii (unei opere), surprinzîndu-l la cel mai elementar nivel al său, nivelul senzației pure, al sentimentului brut, al imaginii născînde", este considerată de Genette (citat de Todorov, în *Introducere în literatura fantastică*, „Univers", 1973, p. 119) ca un „postulat sensualist", oarecum amendabil și insuficient. °„Visările imaginației sensibile" ale căror meandre le urmăresc Poulet, Richard sau Bachelard se opun, în viziunea lui Genette (și a lui Todorov) direcției structurale a criticii, care caută în operă constantele abstracte. Încercăm să citim astfel o „figură" a cărții în discuție : apelul la tematism, sugerarea rezervelor posibile față de el, urmată de un fel de răsturnare a situației : demonstrația, reușită, a „spiritualizării" imaginației sensibile. Deoarece spre spiritualizarea metaforelor *sensorium*-ului este introdus termenul (să-i spunem „conceptul" ?) de *isichie*, adaptat la critică. Demersul nu este lipsit de riscuri. Pentru obținerea „odihnei" finale, doctrina hesichastă indică respectarea unui corpus precis de reguli cărora tot ce cade sub incidența esteticului pare a li se opune net. Dorința reintegrării, „nostalgia originilor", *eufonia* („această terapeutică mentală care este eufonia eminesciană", spune Dan C. Mihăilescu, p. 25), pot fi asimilate *isichiei* ? Autorul observă mereu că demersul (poetic) eminescian este contrar indicațiilor din *Cărticica sfătuitoare*.... a lui Nicodim Hagioritul („una din scrierile mari ale spiritualității orientale tîrzii" o numește Virgil Cândea, în studiul *Glosse la „Ferestile g ndirii"*, „Caietele M. Eminescu", II, 1974), indicații care codifică

„păzirea inimii" (etapă absolut necesară, anterioară purificării mentale), că îndemnurile la „educarea isichastă", la „păzirea auzului" şi a văzului nu sînt ascultate. Într-o altă perspectivă asupra aceloraşi poeme, s-ar putea observa însă cum aceste „abateri" creează nuclee tensionale extrem de puternice ; Călugărul din *Povestea magului*, de exemplu, este un „mauvais moine", iar ruga lui, care ar trebui, potrivit sfaturilor hesichaste, foarte precise în chiar acest punct ale etapei numite *proseuché*, să îndepărteze orice *imagine* a divinului, provoacă — victorie poetică, sancţionabilă în altă ordine a lucrurilor — apariţia Chipului.

Stările finale, spune autorul *Perspectivelor eminesciene*, ar fi asemănătoare celor la care duce „viaţa contemplativă" cu rigorile ei. Nu ne putem pronunţa asupra adevărului. Dar deschiderea acestei „perspective" în studiul poeziei eminesciene, pe urmele cercetărilor anterioare (Rosa del Conte, I. Creţu, Virgil Cândea, I.P. Culianu) este demnă de toată atenţia. Ne mirăm că, în abundenţa de exemple şi de echivalări cu *isichia*, nu s-a observat că „repaos", termen — cheie la Eminescu, este exact sensul prim al cuvîntului.

Calităţile studiului lui Dan C. Mihăilescu fiind indiscutabile, chiar dacă — sau cu atît mai mult cu cît — unele supoziţii sînt de natură să iscite discuţii, nu rezistăm tentaţiei de a observa, în linia unor reproşuri minore, că unele momente de neatenţie riscă să afecteze armonia textului, formal („Privirea iubitei care ajungea în sicriu cu penetraţia sa energetică ...", p. 114), sau în substanţă (pasajul de la p. 200, unde idealul ataraxic sau apathia sînt considerate drept o etapă „de depăşit" ; s-ar părea, de altfel, că aici nu avem de a face cu o inatenţie ; dar, atunci, ne întrebăm, *isichia* ...?) ; sugerăm şi folosirea mai cu parcimonie a vocabulelor „mari" (la „iniţiere", „sacru", „desăvîrşire spirituală", „unire spirituală" etc., nu se ajunge la tot pasul, nici chiar în textele eminesciene), precum şi a magnificului, închizător-deschizător, operator „întru" ...

Aceste mici observaţii nu schimbă cu nimic convingerea că ne aflăm în faţa unei cărţi de marcă şi nu diminuează interesul cu care aşteptăm următorul studiu anunţat, despre imaginile *centrului* la Eminescu.

Tereza Petrescu

ŞTEFAN AVĂDANEI, *Eminescu şi literatura engleză*, Iaşi, „Junimea", 1982, 184 p.

Lucrarea a izvorît din constatarea oarecum iritată a autorului că cele mai multe intervenţii comparatiste sînt nu numai nejustificate, dar chiar dăunătoare uneori prin caracterul lor (mai mult implicit) de subminare a originalităţii lui Eminescu, de lansare a unor piste false, de abatere a atenţiei de la adevăratele semnificaţii ale poeziei sale. Această atitudine aminteşte de furia lui Călinescu în definirea „eminescologilor" şi deci l-am putea aşeza pe Ştefan Avădanei pe o anume linie a apărătorilor lui Eminescu nu atît de detractori, cît de excese de zel, de superficialitate, de imixtiuni incompetente, de afirmaţii goale. Poziţia autorului este întărită de precizările pe care le face în privinţa comparatismului. Dar în cazul Eminescu şi literatura engleză se pare că sînt puţine studii care ar avea chiar un statut comparatist în sensul celor stabilite în *Argument*. Cele mai multe ni se par a fi mai degrabă constatări ocazionale, semnalări fără pretenţii ale unor similitudini, cel mult încercări de a demonstra cultura poetului sau de a-l încadra în circuitul universal de valori. Putem să nu fim de acord cu interpretarea unora, cu semnificaţiile ce ar rezulta explicit, dar ca material brut pot fi acceptate cele mai multe. Poate ar trebui făcută o disociere între cercetările „izvoriste", cu intenţia de a face judecăţi de valoare pornind de la influenţe şi între cele care sînt simple reflexe ale cunoaşterii, ale spiritului de asociere, ale subiectivismului critic şi trăirii personale. Oricum, „comparaţiile" constituie un fond important vizavi de opera lui Eminescu, interpretarea şi sistematizarea lor cît mai corectă fiind o acţiune posterioară. De aceea afirmaţia autorului din *Summary* (p. 171), că se iroseşte timp cu „izvorisme" în loc să se facă lucruri mai bune, mai de profunzime, nu e prea dreaptă. Cine poate face lucruri mai bune le face oricum, iar ceilalţi fac cît ştiu şi pot.

Cu toate acestea, întreprinderea lui Ştefan Avădanei este foarte binevenită, necesară. (Chiar deosebit de necesară în literatura noastră în care „complexele" sînt încă active, încă generatoare de nesiguranţă). Pentru că dincolo de caracterul mai mult sau mai puţin pozitiv al fiecărei comparaţii în parte, pe ansamblu (avem în vedere şi comparaţiile cu scrieri din alte literaturi) se creează o anume ceaţă în jurul operei lui Eminescu, o anume mişcare de inundare a unicului şi înalt-semnificantului sub o profuziune de mărunţişuri care, nefiind bine interpretate, corect luminate şi aşezate pe grupe şi nivele de semnificaţii, pot întuneca şi ascunde opera sau pot întreţine o oarecare stare de confuzie. Sensul principal al studiului de faţă, deşi puţin deturnat de accentele de respingere şi ironizare, este cel de interpretare şi sistematizare.

Scanned with OKEN Scanner

Cunoscător intim al limbii și literaturii engleze, preocupat la modul cel mai activ și mai concret de corespondența dintre limbajul poetic eminescian (și românesc în general) și cel al poeziei engleze (este, printre altele, traducătorul unei antologii — *Modern Romanian Poetry*, 1973), Ștefan Avădanei a putut discerne cu competență între asemănările întîmplătoare, paralelisme provenind din utilizarea aceluiași univers imaginativ, chiar cultural, și între cele organice, de substanță, atitudine și tratare. În urma acestei recomparări a comparațiilor, materialul respectiv rămîne în continuare, nu e desființat, ci triat : ce este cu adevărat util, revelant pentru definirea cît mai complexă a lui Eminescu. Autorul s-a străduit să stabilească gradul și natura asemănării, importante fiind adîncirea, relevarea, precizarea unor anumite aspecte ale creației.

Construită logic, metodic, cartea se structurează pe trei planuri de operații. Unul teoretic — al formulării și definirii principalelor concepte implicate (comparatism, romantism, romantici englezi). Al doilea, istoric și critic, valorifică toate contribuțiile comparatiste anterioare și impune concluziile autorului. Ultimul este cel al sugestiilor personale de apropieri în cadrul titlului.

Argument fixează punctul de plecare și de vedere al autorului, după ce reconstituie rapid și precis noțiunea de comparatism literar. În cazul Eminescu și literatura engleză, abordarea comparativă înseamnă „a demonstra felul în care spiritualitatea unei epoci impune moduri de gîndire și manifestare artistică similare". Nu diferitele asemănări sînt importante, ci „noile relații și semnificații pe care le sugerează un univers imaginar altuia".

Într-un alt capitol se face o caracterizare foarte densă a romantismului în general, urmată de o descriere-definire a marilor romantici englezi, luați separat, ca teoreticieni și poeți. „Raidul", de vaste extracții dar de concise și sintetice formulări, este organic necesar stabilirii unuia din termenii fundamentali ai comparației.

Cea mai întinsă parte revine discutării diferitelor apropieri ce s-au făcut între Eminescu și literatura engleză în general, în special între poetul român și Shakespeare, Wordsworth, Coleridge, Shelley, Keats, Byron. Comentariile lui Ștefan Avădanei aduc o ordine interioară în relațiile dintre textele engleze și cele eminesciene. Studiul comparativ al lui Eminescu și Shakespeare pune în lumină cea mai complexă, fecundă și revelatoare influență de care a beneficiat poetul român din partea literaturii engleze, de la simple aluzii, la motive, teme, imagini, la teoretizări în spiritul marelui englez, la atitudini poetice asemănătoare, la planuri de creație. Profund și desăvîrșit asimilate de puterea unui geniu, opera și personalitatea primului au constituit un fond puternic, inspirator și catalizator, o adevărată realitate iradiantă în spiritul eminescian.

În general, asemănările cu ceilalți poeți citați sînt atribuite frecventării de către mai toți romanticii a unui domeniu comun (constituit prin preluarea selectivă a experiențelor ideologice și artistice anterioare, prin existența unui tip comun de sensibilitate și gîndire) și nu preluării directe. Oricum, în majoritatea cazurilor autorul subliniază deosebirea funcțională, de interpretare, de perspectivă, sau efect a elementelor comparate. Acest lucru este foarte important, deoarece precizează mai puternic, mai propriu originalitatea, unicitatea lui Eminescu. Sînt admise cel mult unele analogii cu Coleridge, Shelley, Keats și similitudini de mai multe categorii cu Byron.

Unele interpretări personale sînt făcute și pe parcursul comentariilor, dar subcapitolul *Posibilități* este în întregime consacrat propunerilor comparatiste ale autorului. Un plan este cel al identificării punctelor comune în gîndirea poetică teoretică a poetului român și a unor romantici englezi. Un altul, al asemănărilor funcționale ale unor elemente, ale unor moduri comune de realizare a efectelor, completat și cu cîteva sugestii în compararea motivelor, confirmă și concretizează afirmațiile făcute în *Argument* — o comparație la profunzime, la nivelul creației.

O contribuție deosebit de interesantă și, se pare, eficientă, o aduce Ștefan Avădanei în paragraful ultim al studiului. El propune o „dezvoltare de comparații pe baza relației dintre poet și mijloacele sale în efortul expresiv-constructiv", urmărind dacă „poezia lui Eminescu nu se încadrează, nu răspunde și unor concepte critice anglo-saxone referitoare la poezia romantică". După exemplificări, autorul conchide că — așa ca și romanticii englezi — Eminescu răspunde „definiției" de poet romantic. Deci o comparare în bloc, la nivelul realizării, ar fi și mai relevantă și mai revelatoare de semnificații și valoare.

În concluzie, se spune în finalul rezumatului în engleză, orice comparație este posibilă fără a diminua statura de mare poet european a lui Eminescu. Dimpotrivă, demonstrează cartea, „prelucrarea" similitudinilor ratifică încă o dată originalitatea, unicitatea sa inconfundabilă, i n c o m p a r a b i l ă.

Constantin Teodorovici

D. MURĂRAŞU, *Mihai Eminescu. Viaţa şi opera*, Bucureşti, „Eminescu", 1983, 487 p.

Noua carte a criticului şi istoricului literar D. Murăraşu intenţionează, nemărturisit, să încununeze o activitate de aproape cinci decenii închinată „poetului nostru naţional" printr-o lucrare sintetică de proporţii. De-a lungul anilor, ca şi alţi exegeţi, precum G. Călinescu, Perpessicius, Tudor Vianu ş.a., date fiind condiţiile de continent uriaş, de-abia descoperit, ale moştenirii eminesciene, şi D. Murăraşu a fost obligat să adopte unghiuri de explorare diferite, ceea ce nu presupunea doar aproprierea şi modelarea unor metode specifice, ci, într-o anumită măsură, şi o modificare la nivelul structurii însăşi a personalităţii cercetătorului. Privirea de sus, care îmbrăţişează opera eminesciană în globalitatea sa, în subtilele ei implicaţii biografice, în corelaţiile multiple cu literatura populară şi poezia românească anterioară, dar şi cu elemente ale unor culturi străine, uneori extrem spaţiate, coexistă astfel cu privirea dinlăuntru, concentrată pe spaţii restrînse, urmărind restituirea formei originare a unui vers, a unui cuvînt. Simultan sau succesiv, criticul *trebuia* să fie dublat de un editor şi D. Murăraşu a fost un editor atent al textelor eminesciene, şi un editor neconformist, pe care prestigiul unei tradiţii deja în curs de instituţionalizare nu l-a inhibat. Ediţia sa de *Poezii* ale lui Eminescu, întîrziată mult datorită unui anumit climat, dar conturată încă din deceniul al patrulea, se remarcă prin două caracteristici esenţiale ; prin principiul de structurare, care este cel strict cronologic, principiu relevînd o viziune organică asupra creaţiei poetice eminesciene, făcînd dreptate şi laboratorului, miilor de pagini nepublicate de poet, fără a le contrapune valoric celor publicate, şi, în al doilea rînd, prin numeroasele lecturi ale manuscrisului, diferite şi opuse celor „oficializate" de alte ediţii, lecturi care merg de la un simplu cuvînt pînă la dimensiunile unui mare poem.

Această ediţie, prevăzută cu un bogat aparat de note şi comentarii, din care au izvorît, de altfel, şi *Comentariile eminesciene* (1967), reprezintă una din cele două direcţii de explorare a operei poetului „nepereche". Cea de a doua s-a concretizat în capitolul din *Istoria literaturii române* sau în studiile ce însoţesc ediţiile comentate de la „Scrisul românesc", în alte studii, articole şi comunicări. Şi dacă această sumară exemplificare pune în evidenţă ceea ce cultura română îi datorează lui D. Murăraşu, ca şi mijloacele şi forţele de care dispunea istoricul literar pentru o lucrare de sinteză privitoare la Mihai Eminescu, în acelaşi timp ea semnalează şi capcanele posibile. Desigur, capcana cea mai periculoasă constă în atracţia exercitată de „panta minimei rezistenţe", în impulsul de a juxtapune cele două direcţii, de a amalgama rezultatele lor, în absenţa condiţiilor de cataliză, care ar fi permis, printr-o reacţie chimică, o nouă viziune şi, implicit, un nou compus.

Este regretabil, după părerea noastră, că D. Murăraşu, construindu-şi noua carte, nu a fost conştient de acest pericol, nu a reuşit să-l evite. Ispitit de o vastă sinteză, care nu avea ca obiect, aşa cum s-a văzut, numai moştenirea eminesciană, ci şi propria sa personalitate, istoricul literar ne propune o lucrare a cărei structură se anunţă chiar din titlu : *Mihai Eminescu. Viaţa şi opera*. Dar această structură nu poate fi decît hibridă şi, deci, într-o măsură, anacronică. De la început, dîndu-se preponderenţă „vieţii", se subordonează opera biografiei. Textul poetic este valorificat în mod abuziv în sensul său documentar. Programatic istoricul literar declară : „În poezii, învăluite în fantezie, se află multe amănunte de viaţă psihologică, pe care le putem raporta la poet şi folosi la biografia lui intelectuală" (p. 239).

Firesc, astăzi începem să evaluăm mai exact exagerările diferitelor şcoli, formaliste sau nu, care, postulînd pe urmele lui Marcel Proust şi Paul Valéry o instanţă creatoare deosebită de persoana autorului („eul poetic" disjunct de „eul empiric", colectivitatea, manifestă în inconştient, în structurile mentale, în limbă, în raport cu individul ; receptorul — creator veritabil al poeticului etc.), au sfîrşit prin a afirma „concedierea autorului de către operă". Asistăm astăzi, dimpotrivă, la ceea ce Eugen Simion numea „întoarcerea autorului". Dar dacă raportul biografie — creaţie ni se dezvăluie ca existent, susceptibil să ne intereseze profund uman, el se vădeşte de o complexitate extraordinară, pe care o interpretare unilaterală nu o poate decît vexa. Anacronică în lucrarea lui D. Murăraşu nu este, prin urmare, adoptarea unei metode axate pe autor, ci lipsa de perspective, sărăcia şi unilateralitatea viziunii asupra raportului biografie-creaţie. Pe de altă parte, nu se poate trece peste faptul că raţiunea de a fi a unei noi lucrări consacrate biografiei lui Eminescu ar fi aceea de a înlocui sau cel puţin de a pune în paranteză pentru moment monografiile anterioare fie prin noi date, fie prin interpretarea nouă a celor deja cunoscute. Puţine date noi avansează lucrarea lui D. Murăraşu, iar o interpretare proprie a unor fapte din biografia poetului, singura cu repercusiuni mai importante, îi impune autorului renunţarea la opiniile anterioare. Argumentele pe care le desfăşoară pentru a stabili existenţa unui *hybris* existenţial, cauzat de instalarea unei boli în jurul anului 1872, fapt cunoscut de altfel, dar mai ales pentru măsurarea rolului acestor „semne ale disperării" în renunţarea tragică la elaborarea marilor poeme şi trecerea la cizelarea unor mici bijuterii, extrase uneori din magma acelora,

Scanned with OKEN Scanner

sînt, după opinia noastră, perfect valabile. Dar D. Murărașu a trebuit să renunțe la imaginea organică din ediția sa și să adopte imaginea „feței plutonice" a poetului, superioară celeilalte, deși la p. 31 afirmase: „Ceea ce se publică după manuscris nu va putea să înlăture niciodată poeziile pe care, cu simțul lui critic, Eminescu însuși le-a selecționat și adus la cunoștința cititorilor, după ce le-a dat o formă definitivă".

Această ipoteză pare mult mai credibilă decît aceea a unei conformări a poetului la exigențele „Junimii" sau ale lui Maiorescu. Pe de altă parte, *hybrisul* în cauză dă o nouă imagine a relațiilor Eminescu—Veronica. Dar tot el, limitînd la un accident, la o dramă personală a autorului sensul multor versuri invocate spre mărturie, le diminuează eficacitatea poetică.

Solicită atenția, de asemenea, capitolul *Cumplitul zbucium*, o analiză detaliată a activității de directivă politică și culturală, pe care Eminescu a desfășurat-o la „Timpul", de fapt o dezvoltare și o actualizare a studiului ce însoțea *Scrierile politice* publicate la „Scrisul românesc", ca și paginile privitoare la cultura poetului (în capitolul *Cultură și poezie*), pagini în care erudiția istoricului literar are un larg cîmp de acțiune.

În schimb, partea consacrată interpretării operei eminesciene dezamăgește. Mai întîi, criteriul cronologic adoptat impune diferențierea perioadelor de creație, ceea ce, uneori, ascunde unitatea și evoluția organică a temelor și motivelor eminesciene. Apoi, modalitatea interpretării, dacă o lăsăm deoparte pe cea pur biografică, suferă de schematism și lipsă de profunzime. Astfel, finalul capitolului *Cultură și poezie*, care se oprește asupra perioadei 1869—1874, enumeră cîteva teme generale, conturate prin metoda comparativă mai ales, după care urmează descrierea poeziilor, textelor în proză și încercărilor dramatice, descriere care nu disprețuiește rezumatul. Esența interpretării este ceea ce D. Murărașu numește „critică de text" și care constă în corijarea erorilor din edițiile curente, în explicarea locurilor obscure concomitent cu stabilirea unui „context" cultural al versurilor respective. Și pentru D. Murărașu conceptele de „sursă" și „influență" sînt perimate, întrucît niciodată originalitatea sau contrariul ei nu sînt invocate ca elemente acționînd, restrictiv sau augmentativ, față de valoarea poetică. Existența lor este justificată de erudit prin faptul că ar restitui *sensul* originar sau cel veritabil al versurilor: „... aceste faimoase versuri ... își capătă deplinul lor înțeles numai pentru cei care cunosc pe Herodot". (p. 83), sau: „Pentru pătrunderea sensului poemului este necesară cunoașterea misterului *Cain* al lui Byron" (p. 96).

Absolutizarea *sensului* și a *înțelegerii* poeziei contravine conceptului modern, iar un vers care își are sensul aiurea și nu în sine însuși, pentru a cărui valorizare e necesară o proteză, un suport exterior, nu mai este vers. După opinia noastră, locul unor asemenea „contexte" este numai în edițiile critice, rod al erudiției oferit ca ofrandă sieși.

Dezamăgește de asemenea în lucrarea lui D. Murărașu repetarea analizelor mai ales în ultimele capitole: *Concepția despre poet și poezie*, *Pe culme*, *Transfigurarea*. De altfel, ultimul capitol, o schiță a receptării critice a operei eminesciene în cultura noastră și peste hotare, se diluează treptat pînă la a deveni o simplă listă bibliografică. Toate acestea, la care se adaugă, dacă nu e o greșeală de corectură, prezența bibliografiei la sfîrșitul antepenultimului capitol (p. 318—320), ne-au sugerat o redactare paralelă a capitolelor, în scopuri diferite, și o sudură finală prea grăbită.

Cartea lui D. Murărașu, prin urmare, nu reușește să depășească decît rareori propriile lucrări anterioare; pentru a-i cunoaște opinia și interpretările la textele eminesciene va trebui să revenim în continuare la mai vechile *Comentarii eminesciene* sau la notele ediției sale.

Victor Durnea

AUREL PETRESCU, *Eminescu. Originile romantismului*, București, „Albatros", 1983, 317 p.

Ambiguitatea din titlul cărții lui Aurel Petrescu, rezultat al juxtapunerii termenilor, nu este, se pare, întîmplătoare. Oricum, ea avertizează asupra multiplelor deschideri ale studiului către probleme majore, nu doar ale operei eminesciene, ci și ale literaturii noastre în ansamblu. Totodată, se anticipează parcă și slăbiciunile firești ale unei întreprinderi atît de ambițioase.

După parcurgerea cărții, titlul poate fi descifrat în trei sensuri: Eminescu (și) originile romantismului (raporturile cu Sturm und Drang-ul); originile romantismului eminescian (între influență și imanență); Eminescu — „origine" a romantismului românesc.

Metodologic, lucrarea îmbină comparatismul cu critica filozofică inductivă, ambele subsumate orientării genetice.

Genetismul practicat de Aurel Petrescu e unul „răsturnat", cum aflăm din *Prolegomene*. Postulînd personalitatea ca factor genetic primordial, ea nu mai apare ca un produs mecanic al curentului literar. Dimpotrivă, curentul literar e o sinteză personală a fiecărui mare creator, ceea ce echivalează cu o re-creaţie.

„Este astfel de aşteptat că (sic !) pornind de la Eminescu, să parcurgem înapoi drumul la origini, şi apoi să găsim în creaţia lui celula germinativă, întregul peisaj sufletesc, starea de spirit preromantică şi romantică" (p. 9).

Problema e dacă „personalitate creatoare", „geniu", etc. sînt concepte operaţionale în configurarea „numenului artistic generator" al creaţiei. Ne găsim în faţa unei interacţiuni cauză-efect, cărela însă Aurel Petrescu îi dă o orientare univocă, deşi pare conştient de caracterul puţin palpabil al acestui gen de determinări : „Oricum, drumul genetic al romantismului eminescian nu poate fi parcurs decît din direcţia preromantismului românesc, a literaturii populare, a preromantismului german (Sturm und Drang). Dincolo însă de aceste însemne care *fac palpabilă cercetarea* (s.n., Gh.H.), există şi un sens monadologic eminescian care s-ar traduce în existenţa de sine a originilor, imanenţa romantică eminesciană" (p. 7).

Cum poate fi făcut însă explicit acest „ce" misterios, pe care fiecare îl cuprindem intuitiv şi care e răspunzător de originalitatea operei artistice ?

Determinarea lui „... impune fără rezerve reducţia la individ şi eu" (p. 214), căci, „ar fi o gravă eroare pînă şi în termeni să vorbim de originile originalităţii eminesciene" (*ibid.*). Totuşi, „se poate discuta de originalitatea eminesciană pe un fundal de Sturm und Drang şi de o originalitate pe un fundal romantic" (*ibid.*).

Într-adevăr, cum să pui problema originalităţii fără un termen de referinţă ? !

Chestiunea ni se pare insolubilă, căci a pleca de la efect spre cauză nu anulează de fel cauza. Răsturnarea perspectivei rămîne doar un amendament, nobil prin intenţie, la comparatismul dogmatic, dar nu devine prin aceasta un instrument de lucru eficient. Folosit cu prea mare ostentaţie, acest principiu creează confuzie şi generează contradicţii.

Astfel, deşi Aurel Petrescu respinge principial „superstiţia influenţelor livreşti", va aborda, în *Preliminarii*, problema preromantismului românesc, convins că aici" ... se află cel puţin una din *rădăcinile* (s.n.) romantismului eminescian" (p. 9), iar mai, tîrziu (p. 176) va descoperi „izvorul" aventurii titanomahice a eroului eminescian „în preromantismul european".

Dacă Eminescu reface pe cont propriu întregul traseu al autoedificării personalităţii romantice învestite cu geniu creator, e cel puţin imprudent să afirmi că „Eminescu *a eminescianizat naturile problematice dîndu-le un spaţiu geografic nou* ....." (p. 202), mai ales dacă citezi un document care infirmă cunoaşterea de către Eminescu a cărţii *Problematische Naturen* a lui Fr· Spielhagen, cînd lucra la *Geniu pustiu*.

În ce măsură atunci Sturm und Drang-ul mai e o „stare de spirit" şi nu o influenţă livrescă ?

Mai adecvat ni se pare rezolvat raportul influenţă-imanenţă în capitolul al IV-lea, *Polivalenţa doctrinară*, în care, după ce evidenţiază în Rousseau, Fichte, Shakespeare, Herder, Schopenhauer şi Ed. von Hartmann pilonii infrastructurii Weltanschauung-ului eminescian, autorul observă, îndreptăţit, că poetul n-a versificat concepte, ci a găsit în doctrinele celor amintiţi posibilitatea conştientizării unor predispoziţii personale, în cadre teoretice constituite, sau, în cazul lui Shakespeare, modelul geniului absolut. Natura receptorului operează această selecţie de nume, dar numai pe baza unor puncte de convergenţă a doctrinelor lor, aşa cum dovedeşte interpretarea lui Aurel Petrescu.

Rădăcini autohtone, capitolul al III-lea, examinează *Tradiţiile ante- şi postpaşoptiste* şi *Literatura populară* ca zone de implantare a romantismului eminescian. Aici, premisa metodologică a autorului e aplicată mai consecvent, dar nu cu rezultate indiscutabile şi nici fără contradicţii.

În contemporaneitate şi în tradiţia literaturii naţionale, Aurel Petrescu nu caută decît ceea ce vine în acord cu romantismul eminescian, ceea ce îl anticipă. Mai exact spus, Eminescu îşi „creează" tradiţia, în care intră spiritul Junimii, programul romantismului autohton al „Daciei literare", Samson Bodnărescu (deşi acesta a debutat aproape simultan cu Eminescu), Vasile Cîrlova, cel mai însemnat, deoarece tematica celor cinci poezii ale sale „... constituie pilonii romantismului" (deşi puritatea lui romantică se împacă greu cu" ... zona de subsol a romantismului în sensul orientărilor neprogramatice, ambigue..." în care este plasat), Asachi, Conachi, Mumuleanu, Alecu Văcărescu (autor al unei „revoluţii poetice" prin tratarea motivului universal *nescioquid*), dar lipsesc Alecsandri, Grigore Alexandrescu şi Heliade.

Credem că Eminescu a fost mai generos decît exegetul său.

Capitolul al V-lea, *Dialectica structurilor*, este conceput, fapt evident şi prin întinderea lui de 120 de pagini, ca o incursiune în intimitatea profundă a spiritului romantic cu intenţia

de a-i descifra, prin radiografierea antinomiilor sale fundamentale, mecanismul propriu. Tandeme pivot, idee şi realitate, natură şi sentiment, fantezie şi imaginaţie, paradox şi contradicţie, individ şi societate, sînt urmărite într-un cadru de referinţe foarte larg. Era de aşteptat însă ca aici discuţia să pornească totdeauna de la Eminescu, cum se promisese iniţial, de la textul acestuia extinzîndu-se concentric în spaţiul cultural ale cărui graniţe naţionale şi universale fuseseră trasate anterior. Aurel Petrescu procedează însă dimpotrivă. În general, această primă parte a capitolului e prolixă şi excesiv de abstractă, deşi nu ne puteam aştepta la analize pe text.

Superior, şi servind direct ideea centrală a cărţii, este cel de al doilea subcapitol, *Metamorfoze*, în care ni se propune un scenariu posibil al procesului de cristalizare a personalităţii romantice (a cărei expresie absolută e geniul), printr-o permanentă confruntare cu sine şi cu lumea, mai general, cu limitele de orice natură. Elementul dinamizator al acestui proces ar fi „idealul pasional", un dat propriu romanticului, constînd dintr-un aliaj de pasiune creatoare şi aspiraţia depăşirii imediatului.

Deşi demonstraţia avansează şi aici anevoie prin labirintul ideilor, trimiterilor şi digresiunilor, ea reuşeşte să compună un Eminescu verosimil în succesiunea autodezvoltării sale ca personalitate de geniu.

„Credinţa artistului că opera repaosă în raza gîndirii cei eterne este înainte de adevăr (sic !) stimulul care justifică raţiunea existenţială a geniului, căci acesta, deşi înnăscut cu predispoziţiile creaţiei, a trebuit să se educe, să se automodeleze şi finalmente să îndepărteze, într-un proces de permanentă activitate şi contemplare, limitele" (p. 190).

O singură nedumerire : dacă geniul e o rezultantă a unei succesiuni de sinteze dispuse gradual, marca geniului e imprimată doar creaţiei finale ?!

„Aşadar, e vorba de dinamismul creaţiei într-un anumit fel înţeles, cel romantic, care poate fi sincronic cu procesul autodezvoltării artistului, al formării personalităţii creatoare pînă la expresia supremă a geniului, dar care poate fi precedat fie şi din simpla nevoie de a explica efectul printr-o cauză, de a afla deci determinismul care nu poate lipsi din inima lucrurilor. *Poate tocmai pentru aceasta arta nu trebuie discutată înaintea creatorului decît în condiţia avizată a parcurgerii înapoi a drumului genetic* (s.n., Gh. H.). Altfel apare riscul unei viziuni metafizice" (p. 178—179).

Din nou o problemă insolubilă pentru că e fals pusă. A distinge între creator şi opera sa şi a vorbi despre autor neglijînd opera e lipsit de sens. Nu există personalitate creatoare, fie şi genială, fără operă şi numai opera ne îndreptăţeşte să calificăm într-un fel sau altul pe creator.

De altfel, aşa procedează şi Aurel Petrescu în *Însemnele originalităţii*, capitolul al VII-lea, cu care pătrundem propriu-zis în orizonturile operei eminesciene din perspectiva fixată. iniţial : „forţa imanentă a creativităţii, „emanaţie a disponibilităţilor interioare ale artistului Se înţelege că premisele şi traseele originalităţii sînt numai schiţate, căci în 35 de pagini, o argumentare desfăşurată nu e posibilă, dacă îţi propui să vorbeşti despre „invenţie", „entuziasm şi extaz", „materializarea cuvîntului", „dematerializarea cuvîntului", „simbolistică".

Dincolo de cîteva subtile disocieri a căror valoare operativă ne scapă (de pildă, cele între entuziasm şi extaz), surpriza e de a nu afla multe lucruri noi comparativ cu ceea ce ştiam de la Edgar Papu, Rosa del Conte, G. Călinescu, la care autorul se raliază (cu unele nuanţări), şi de la alţii, nemenţionaţi. Demnă de reţinut e ideea de a distinge la Eminescu, alături de o „simbolistică a materiei", şi o „simbolistică a spiritului", crescînd pe două nuclee semantice cu mare frecvenţă în poezie : *vis* şi *umbră*.

În general însă, înţelegerea dinamicii creaţiei eminesciene ca o desfăşurare de etape distincte, valoric ascendente — poezie plastică, poezie muzicală, poezie simbolică — nu e convingătoare.

De la Sturm und Drang la romantism, capitolul al IX-lea, reprezintă momentul sintezei şi totodată o reevaluare a problemelor cercetate anterior. Autorul priveşte acum mai îndeaproape raportul dintre elementul extern (Sturm und Drang) şi cel intern (imanenţa geniului) în ecuaţia originii romantismului eminescian, stabilind aportul genetic al fiecăruia.

Dacă autorul ar fi pus în cumpănă şi tradiţia autohtonă, concluziile ar fi fost mai întemeiate. Astfel, implicaţiile filozofice şi estetice ale *dorului* şi *morţii* îşi află aproape toate premisele în poezia populară românească.

E bine că Aurel Petrescu nu supralicitează prezenţa elementelor sturmeriene la Eminescu, lăsînd concluziile să se impună împotriva aşteptărilor sale (v.p. 268—269). Ni se pare că observaţia : „Dacă, astfel, mare parte din sistemul categorial sturmerian a fost preluat de Romantism şi de Eminescu, s-a întîmplat aceasta pentru a fi adîncit în aşa măsură încît nu i se mai recunoaşte punctul de plecare" (p. 268), subliniază forţa originalităţii receptorului, dar pune sub semnul întrebării ideea că Eminescu ar „fi simţit nevoia unei repede treceri prin atmosfera

Sturm und Drang-ului ....“ (p. 14), „Călăuzit de convingerea realizării unei Wertsynthese ...“ (p. 268), ca şi cum ne-am afla în faţa unui act conştient.

Ultimul capitol, *Orizonturile romantismului eminescian*, urmăreşte „palingenezia“ curentului romantic pe teren românesc, pornind desigur, de la Eminescu.

Nu toate avatarurile romantismului sînt viabile ca simbolismul sau suprarealismul, dar toate, inclusiv formele epigonice, se explică prin forţa iradiantă a creaţiei eminesciene sub semnul căreia Aurel Petrescu vede posibilitatea subsumării“ ... cu excepţia realismului, a tuturor curentelor de la sfîrşitul secolului trecut şi secolului nostru (sic !)“, căci, „Numai asemenea mod de a privi fenomenul estetic românesc poate să pună în lumină şi să proiecteze în viitor adevărul după care *eminescianismul* (s.a.) a exprimat şi exprimă sufletul românesc însuşi“ (p. 279).

Nu împărtăşim întru totul concluzia autorului, căci spiritul eminescian n-are nevoie de asemenea omagii deşarte. E mai realist să vedem în Eminescu sinteza romantică a sufletului românesc, căci, dacă el e expresia absolută, nemişcătoare a acestei realităţi, trebuie să admitem că tot ceea ce urmează după dînsul nu exprimă sufletul naţional ori o face într-un mod degradat, epigonic.

Celelalte concluzii confirmă premisele şi erau previzibile.

Am trecut peste unele capitole (VI, VIII), care prin tenta lor accentuat teoretică ni s-a părut că nu se încadrează ansamblului. Dar e posibil să ne fi scăpat multe alte lucruri importante, căci lucrarea lui Aurel Petrescu e greu de străbătut şi de sintetizat.

Bogăţia informaţiei, în cea mai mare măsură culeasă direct de la sursă, e compromisă în parte de expunerea confuză, lipsită de o idee de ansamblu călăuzitoare. Avînd ambiţia de a cuprinde şi de a lămuri totul, autorul a pulverizat materia într-o mulţime de aspecte de sine-stătătoare, tratate monografic. Se pot învăţa multe lucruri despre romantism în general, dar puţine despre Eminescu, ceea ce echivalează cu ratarea scopului principal al cercetării.

Pasiunea teoretică a autorului nu e susţinută de claritatea logică absolut necesară în abordarea unor probleme prin natura lor dificile.

Alături de toate acestea, cititorul mai are de învins încă o neplăcută dificultate : neglijenţa exprimării, concretizată în mulţimea greşelilor de limbă, de la cele de acord şi de construcţie sintactică pînă la cele de lexic.

Iată atîtea „amănunte“ care îl împiedică pe Aurel Petrescu să dea o lucrare remarcabilă despre Eminescu.

Gheorghe Hrimiuc

TRAIAN CANTEMIR, *Studii de literatură*, Iaşi, „Junimea“, 1983, 180 p.

Cartea profesorului Traian Cantemir înmănunchează contribuţii variate, unele bazate pe documente inedite sau foarte puţin cunoscute şi comentate, altele luînd în discuţie aspecte nu laterale, nu lipsite de însemnătate, dar care au stat mai puţin în atenţia exegeţilor operei lui D. Cantemir, A. Russo, O. Goga sau Gib. Mihăescu. Un grup de patru studii dedicate lui Eminescu se constituie însă într-un veritabil nucleu al cărţii. Primul dintre acestea, *Arta versificării la Eminescu* (p. 64—83), cercetează „interdependenţa armonică a elementelor prozodice“ şi mai ales „simetria perfectă dintre părţile constitutive ale versurilor“ care, după cum afirmă autorul, nu a fost urmărită pînă acum cu suficientă atenţie. Este analizată mai întîi repartiţia numerică a celor patru posibilităţi de organizare a rimei, extrăgîndu-se din această analiză şi concluzii referitoare la raporturile dintre specificul propriu-zis al rimei şi conţinutul de idei al versurilor sau la posibilităţile pe care analiza modalităţilor de rimare le deschide clasificării cronologice a poeziilor. De un interes deosebit pentru studiul poeticii româneşti a secolului trecut sînt consideraţiile privitoare la utilizarea rimei alternative. Istoria alternanţei, începînd cu prezenţa ei în versurile lui Nicolae şi Iancu Văcărescu şi sfîrşind cu apogeul carierei poetice a procedeului la Eminescu, istorie pe care Traian Cantemir o schiţează în linii sigure, convingătoare, îl duce la concluzia că Eminescu a încheiat cu măiestrie procesul de încetăţenire a alternanţei în lirica autohtonă, conferindu-i semnificaţii poetice greu de egalat nu numai în literatura noastră. Alte concluzii edificatoare sînt obţinute din cercetarea rimelor imperecheate, îmbrăţişate sau amestecate, precum şi din analiza rolului deosebit pe care poetul l-a acordat ritmului. Dintre aceste concluzii, care vin, unele, să întărească idei de circulaţie ale analizei prozodiei eminesciene, iar altele să semnaleze posibilitatea unor deschideri încă insuficient frecventate, trebuie reţinută înainte de toate aceea referitoare la măsura în care căutările tehnice ale poetului l-au dus la rezultate ce prefigurează elementele de formă ale simbolismului. „Muzicalitatea vocalică“, scrie autorul, „atît de frecventă în lirica sa, cît şi repetiţiile verbale organizate în diverse variante nu

Scanned with OKEN Scanner

sînt altceva decît particularităţi exterioare ale curentului inaugurat de Moréas în 1886" (p. 79). În continuarea acestor preocupări se aşază studiul *Elemente eufonice în versul eminescian* (p. 84—129). Plecînd de la observaţia că multe dintre cercetările dedicate lexicului poetului nu şi-au propus sau pur şi simplu au neglijat „latura melodică a textului" (p. 86), profesorul Cantemir analizează de data aceasta muzicalitatea „de o nuanţă aparte" (p. 85) care caracterizează poezia de după 1870 a lui Eminescu. Este semnalată mai întîi ceea ce am numi o ruptură, deşi nu absolută, în linia pe care tradiţia o oferea tînărului poet. Mijloacele instrumentate de un Heliade, Alecsandri sau de alţi poeţi ai primei jumătăţi de secol, la care, demonstrează autorul cu argumente pertinente, apelase pînă atunci Eminescu, nu-i mai satisfac. Preocupările sale pentru un vers cu virtuţi muzicale inedite îl fac să caute cu perseverenţă şi cu o nobilă ambiţie elemente noi „menite să-i favorizeze exteriorizarea prin intermediul unor mijloace extranoţionale" (p. 91). Versurile compuse pînă la 1870 sînt caracterizate, în raport cu această evoluţie a mentalităţii artistului, drept „exerciţii preliminare". Eminescu va „experimenta", nemulţumit de rezultatele de pînă atunci, încercînd efecte de melodicitate verbală, aliteraţii etc., în direcţia obţinerii unui adevărat evantai de posibilităţi expresive, fără să neglijeze, totodată, ceea ce Traian Cantemir numeşte „preocupări prozodice de adîncime" (p. 91). Astfel, încetul cu încetul, poetul se îndepărtează şi chiar renunţă la „tiparele înaintaşilor", păşind în anii de început ai epocii de maturitate artistică pe un drum numai al lui. Totuşi — martor al etapelor depăşite, dar nu şi negate — din cînd în cînd răsună ecoul vechilor preferinţe literare, pentru că poetul „şi-a însuşit creaţiile timpului cu atîta pregnanţă, încît acestea au devenit parte integrantă a fiinţei sale intelectuale, apărînd spontan imediat ce se ivesc condiţiile favorabile" (p. 93). Elementul promotor al expresivităţii verbale va fi acum eufonia, pe care Eminescu o obţine prin manevrarea măiestrită a vocalelor, în primul rînd, şi a consoanelor, într-o deplină concordanţă a „elementelor fabulaţiei poemelor" şi „a nuanţei fonice a versului" (p. 94). Sînt şi în aceste pagini ale cărţii observaţii de o acuitate deosebită, originale şi relevante, deşi uneori demonstraţia pare excesivă, acumulează şi argumente prea directe, chiar tehniciste, nu cu totul utile (p. 94—95—unele consideraţii despre poemul *Călin*, p. 97 — rolul majusculei I ca sugestie grafică în *Somnoroase păsărele*). În continuare, sînt cercetate cu o deplină proprietate a metodei rolul elementelor fonetice regionale, mai ales a celor de proveniență moldovenească, în construcţia rimelor sau în interiorul versurilor, utilizarea alternanţelor vocalice datorate flexiunii gramaticale şi, din nou, „generoasele" posibilităţi puse la dispoziţie de aliteraţie. În poemul *Călin* autorul vede o culme a întrebuinţării acestui ultim procedeu „atît din punct de vedere al frecvenţei, cît şi al realizării artistice" (p. 108). Perioada următoare creării acestei capodopere eminesciene se caracterizează printr-un apel tot mai temperat la aliteraţie, care va apărea rar, numai atunci cînd o impune logica interioară a versului. Un alt procedeu, pe care autorul îl numeşte, pe deplin justificat, *semialiteraţie* (p. 109), este analizat în toate încheieturile mecanismului său şi, în egală măsură, sînt analizate efectele eufonice pe care le produce. Asonanţa, comentată şi de alţi exegeţi ai versului, eminescian — Iorgu Iordan, Gh.I. Tohăneanu, este de asemenea urmărită, sublinîndu-se faptul că şi acest procedeu este prezent doar acolo unde corespunde „unei finalităţi de fond" (p. 110). Se trece apoi la discutarea rolului morfologiei în „drumul spre o eufonie desăvîrşită" (p. 111), nu se neglijează nici lexicul, atît cel cult, cît şi cel popular, sau figurile de stil proprii romantismului (repetiţia — mai ales anafora şi anadiploza), după cum nu este uitat rolul rimei.

Celelalte două contribuţii eminesciene (*O monografie necunoscută despre Eminescu*, p. 130—134, şi *Ipoteştii lui Eminescu*, p. 135—139) tratează, prima, o problemă de istorie literară, iar cea de a doua limpezeşte unele amănunte legate de partea de moşie (288 fălci moldoveneşti) pe care Gh. Eminovici o cumpăra prin 1840—1850 de la Eufrosina Petrino în marginea Botoşanilor, la Ipoteşti. Monografia „necunoscută", despre care se vorbeşte pentru prima oară în aceste pagini, îi aparţine lui Jean B. Rause, publicist francez care prin 1905 îi solicita viitorului matematician şi astronom român Nicolae Enache de la Olt, pe atunci aflat la studii la Sorbona, sprijin financiar pentru a-şi tipări lucrarea. Nicolae Enache, prieten cu I. Minulescu, de la care împrumuta la Paris poeziile lui Eminescu (p. 131), şi preşedinte fondator din 1902 al „Asociaţiei studenţilor români" din capitala Franţei, era, probabil, în măsură să satisfacă demersul scriitorului francez, care încercase în prealabil, fără să reuşească, să capete sprijinul ministrului român al învăţămîntului. După cum rezultă din scrisoarea lui Rause, publicată în întregime de Traian Cantemir, monografia era redactată după ce autorul ei studiase „tot ce a avut tangenţă într-o formă oarecare cu Eminescu" (p. 131), începînd cu manuscrisele aflate la Biblioteca Academiei Române şi terminînd cu documentele păstrate încă, atunci, la Botoşani, la Ipoteşti sau peste tot unde spera să găsească „urme precise şi decisive". Scopul lui Rause, potrivit propriei mărturisiri, era acela de a schiţa cît mai exact „evoluţia gîndirii morale şi filozofice a lui Eminescu şi de a limpezi unele probleme controversate ale biografiei (prezenţa Veronicăi Micle în viaţa

poetului, influenţa pe care Henrieta Eminovici ar fi exercitat-o în ultima parte a vieţii asupra lui etc.). Monografia, citită în manuscris şi de Al. Vlăhuţă, nu a fost însă, pe cît se pare, tipărită în ţară, din lipsă de fonduri, şi este într-un totul meritul profesorului Cantemir că, în această modalitate, este astăzi semnalată, readusă în actualitate. Găsirea ei în arhivele din ţara noastră sau din străinătate rămîne însă o sarcină a viitorului.

În aceeaşi notă, de incitantă restituire istorico-literară, se situează şi cele două studii închinate vieţii literare din Bucovina. În *Vocaţia literară a lui Ciprian Porumbescu* (p. 49—63) sînt puse în lumină trăsături puţin ştiute ale înzestrării intelectuale a compozitorului : preocupările sale de versificator, autor şi de versuri în limba germană (postură în care, dintr-o clementă uşor de înţeles, Traian Cantemir îl compară cu H. Heine), sau de prozator, din ale cărui scrieri se detaşează, nu numai prin interesul documentar, corespondenţa (care cuprinde însemnări memorialistice şi de călătorie), mai puţin cunoscutul Tagebuch şi scurta piesă de teatru intitulată *Dramă*. În *Principiile ideologice ale revistei „Junimea literară"* (p. 148—163) se urmăreşte corectarea „unui fenomen de integrare eronată". Se demonstrează astfel, cu argumente extrase din beletristica şi articolele tipărite în coloanele revistei că încorporarea „„Junimei literare" în orientarea sămănătoristă nu se susţine şi că în realitate publicaţia cernăuţeană are un profil al ei, realist-critic, departajabil cu claritate de alte direcţii estetice şi literare ale epocii, determinat în bună măsură de climatul social şi istoric al provinciei în care se tipărea.

Fără să recurgă la metodele de investigaţie în vogă astăzi şi fără să caute neapărat rezultate spectaculoase, *Studii de literatură* este o deosebit de merituoasă contribuţie de istorie literară, care pune în circulaţie puncte de vedere şi concluzii originale, atractive, incitante.

Remus Zăstroiu

CAIETELE COLOCVIULUI ŞTIINŢIFIC STUDENŢESC „MIHAI EMINESCU", IV Iaşi, 1983, 391 p.

Unul dintre cele mai însemnate succese pe care le-a înregistrat cercetarea ştiinţifică a studenţilor filologi în ultimii ani îl reprezintă, fără îndoială, permanentizarea Colocviului naţional „M. Eminescu" ale cărui lucrări se desfăşoară în fiecare an la Iaşi, precum şi reuşita editării unui volum în care se cuprind cele mai interesante comunicări ale tinerilor cercetători ; la împlinirea acestor două obiective cu care s-au confruntat, începînd din 1974, două generaţii de studenţi filologi, au contribuit, în egală măsură, fascinaţia „mitului" Eminescu şi perseverenţa, atenţia şi colaborarea deosebit de fructuoasă a colectivelor succesive de studenţi cu lector dr. D. Irimia, el însuşi fin cunoscător al operei eminesciene, autor al unui volum intitulat *Limbajul poetic eminescian*. Rod al acţiunii convergente a acestor elemente, *Caietele „M. Eminescu"* au ajuns la cea de a patra lor apariţie, substanţial îmbunătăţită faţă de precedentele trei, atît din punctul de vedere al volumului de texte multiplicate, însumînd 391 de pagini, cît şi din acela al calităţii comunicărilor şi al principiului lor de organizare astfel încît aceste „caiete" să poată deveni o adevărată *Carte* despre Eminescu.

Prima secţiune a volumului (63 de pagini) cuprinde un număr de zece comunicări care se referă la textul *Luceafărului*, o sută de ani după apariţia sa ; nimic „festivist" în intervenţiile studenţilor, dimpotrivă, centenarul capodoperei eminesciene prilejuieşte constituirea unui „laborator de lucru" în care se studiază din unghiuri diferite versurile *Luceafărului*. Ca o caracteristică generală, aş remarca abordarea textului eminescian cu predilecţie în orizontul mitului ; *„Luceafărul" — poezie totală* de Adrian Veliman, *„Luceafărul". Observaţii asupra structurii mitice* de Andreea Dumitrescu, *Hyperion la Hörderlin şi Eminescu — Metamorfozele mitului* de Anca Maria Velicu explorează o cale de analiză a poeziei care s-a dovedit deosebit de fertilă şi care a fost deschisă la noi, mai cu seamă, odată cu pătrunderea spre marele public a cărţii fundamentale a lui G. Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului* (fapt semnificativ, acest volum figurează la cele mai multe dintre notele bibliografice ale comunicărilor din *Caiete*) ; ultimele două interpretări propun chiar cîteva premise de lucru pe care alţi eminescologi care îşi desfăşoară activitatea în limitele aceluiaşi spaţiu de referinţă (Petru Mihail Gorcea, de pildă, cu *Steaua din oglinda visului*) nu le-au avut în vedere. Două dintre textele acestei prime secţiuni par însă a porni de la puncte cel puţin discutabile ; astfel, Mihaela Grigore încearcă în *Conştiinţa limitei şi sensul depăşirii* o comparaţie în sensul curent al termenului între Eminescu şi Berlioz. Iată ideea analizei : „Mihai Eminescu, poet romantic, şi Hector Berlioz — compozitor de geniu, hotărît deschizător al romantismului în muzică s-au întîlnit pe coordonatele transfigurării erosului în creaţie, ca supremă raţiune de a fi". Cu toate eforturile exegetei lui Eminescu şi Berlioz, lău-

Scanned with OKEN Scanner

dabile de altfel, comparaţia nu poate fi făcută decît în cadrul foarte general al punţilor care pot uni două spirite ale căror matcă stilistică şi configuraţie sufletească se plasează sub semnul romantismului ; dincolo de aceasta însă, *textul* poetic nu suferă comparaţie cu cel muzical din motive prea bine cunoscute: *cuvîntul* şi *sunetul* sînt mărcile unor coduri de comunicare diferite. Cea de a doua comunicare pe care o consider discutabilă este aceea intitulată *M. Eminescu: „Luceafărul". Conexiunea ideologemelor cu actanţii* ; analiza Danei Alexandrescu, deşi interesantă pe alocuri, se sprijină pe un concept care nu este propriu abordării discursului liric : *actantul* este un termen cu care operează, în primul rînd, naratologia. Încercarea de a „aclimatiza" două elemente „străine" — ideologemul şi actantul — conduce la o complicare inutilă a demersului interpretativ ; a spune că „actantul *Cătălin* este o emanaţie a ideologemului *Eros*" este şi complicat şi greşit în fond : actantul, aşa cum a fost definit, nu poate fi o „emanaţie" a unui ideologem (lipseşte, de altfel, apelul la structura narativă în care se încadrează, îndeobşte, actantul), iar „Eros" nu este ideologem pentru că el nu este *cuvînt* în contextul analizat. Mult mai aproape de exigenţele actuale ale eminescologiei este lucrarea *Motivul zborului în variantele „Luceafărului"* a lui Aurel Carasel; studentul craiovean studiază variantele capodoperei eminesciene, asumîndu-şi o cale de analiză deschisă de ediţia critică a lui Perpessicius care, într-adevăr, pune la dispoziţia cercetătorilor un material foarte bogat care se cere prelucrat în continuare : studiul variantelor constituie încă un domeniu în care poezia lui Eminescu îşi aşteaptă exegeţii. Despre calitatea celorlalte comunicări de la această secţiune vorbeşte convergenţa rezultatelor lor cu acelea ale eminescologilor „consacraţi" deja ; Ruxandra-Georgeta Sin în *Laudă preafrumoasei fete* ajunge, ca şi Dan C. Mihăilescu în *Perspective eminesciene*, la concluzia că „eroii" Cătălin şi Cătălina sînt „ipostaze ale eului liric eminescian", „iniţiatori şi iniţiaţi în cunoaştere prin iubire", iar Doru Vieru în *Prefigurări ale „Luceafărului"* : *„Dorinţa"* pleacă de la premisa (dovedită de acum) conform căreia poemul este sinteza creaţiei eminesciene, textele anterioare fiind considerate în perspectiva „contribuţiei" lor la „finalizarea" strălucită din *Luceafărul*. Cele trei comunicări despre traducerea poeziei eminesciene (*Luceafărul" între traductibil şi intraductibil* de Anca Mitroi, *O versiune germană a „Luceafărului"* de Beatrice Ungar şi *Probleme ale traducerii în limba engleză a verbului „a fi" din poemul „Luceafărul"* de Mirela Vişcolţ) — în fond, analize stilistice ale *Luceafărului* făcute din unghiul traducerii sale în alte limbi — încheie această primă parte a *Caietelor*, deloc „aniversară" ca mod de lucru, concepţie şi finalitate a cercetării.

Cea mai amplă secţiune a volumului IV din *Caietele „M. Eminescu"* este, firesc, aceea dedicată poeziei eminesciene. Ceea ce caracterizează cercetarea studenţilor, ca reflex al momentului actual din evoluţia eminescologiei, este încercarea de sinteză, perspectiva integratoare asupra operei lui Eminescu ; cele mai multe comunicări vizează schiţe ori proiecte mai mult sau mai puţin ferme ale acestei sinteze ce va să vină : lucrările lui Radu Ţurcanu, M. Cornelia Oros, Irina Rădulescu, Elena Croitor, Mircea Diaconu, Liviu Maliţa arată, o dată în plus, efortul secret ori declarat al eminescologilor de a depăşi marginea sintezei călinesciene. Cea mai interesantă dintre toate este comunicarea timişoreanului Mircea Iosif, intitulată *Hermeneutica noţiunii de „rece" la Eminescu* ; chiar dacă şi în acest caz referinţa rămîne tot G. Durand, tînărul cercetător propune cîteva piste de analiză care se structurează în jurul unei idei originale : distincţia între *„recele cogitativ"* şi *„recele thanatic"* poate fi dovedită şi, mai mult încă, poate constitui punctul de plecare al viitoarei sinteze. Remarc, tot aici, cîteva abordări tematiste (*Simbolul pădurii la M. Eminescu* de Corina Ciorcîrlie, *Motivul melancoliei în poezia lui Eminescu* de Luminiţa Vasilescu, *Motivul Ondinei în poezia lui Eminescu*), precum şi cercetările mai aplicate asupra poemelor *Scrisoarea I*, *Strigoii*, *Pe lîngă plopii fără soţ* (o analiză stilistică remarcabilă, aparţinînd ieşencei Carmen Cilţa), *Ce te legeni...*, *Memento mori* (autorul, N. Stîlpeanu, vorbeşte de „deconstrucţie" şi „destructurare" fără a cunoaşte însă contribuţiile esenţiale pe care le-a adus „Şcoala de la Yale" ai cărei membri au definit termenii în discuţie), *Şi dacă*, *Sara pe deal*. După lectura acestei a doua părţi a volumului se impune o observaţie cu caracter general : efortul cercetării vizează *sinteza*, dar rezultatele cu adevărat notabile sînt obţinute, deocamdată, prin *analize* stilistice ale poemelor lui Eminescu.

Cele 93 de pagini destinate abordării prozei eminesciene cuprind comunicări care se structurează, cu deosebire, în jurul nuvelei *Sărmanul Dionis* (Klaus Span, Odette Buzea, Mihai Mangiulea şi Carmen Negulei sînt autorii celor patru analize ale textului). Remarcăm şi aici calitatea unor schiţe de sinteză semnate de Dorin Murariu, Sever Avram şi Ramona Fotiade, a cărei comunicare (*Perspectivele unei ontologii a spiritului la Eminescu*) pune în valoare buna sa pregătire teoretică din domeniul filosofiei, precum şi fineţea intuiţiei în analiza textului eminescian. Ceea ce mi se pare semnificativ pentru unul dintre pragurile dincolo de care exegeza operei lui Eminescu a trecut dintotdeauna foarte greu este analiza prozei şi apoi a teatrului eminescian (prin Corina Şuteu şi Elena Săvulescu) în perspectiva pe care o deschide „constelaţia simbolică din poezie ; vorbind, de exemplu, despre *Simbolul luminii în „Geniu pustiu"* sau despre

Corelaţia întuneric-lumină în teatrul eminescian, Radu Ciubotea şi, respectiv, Elena Săvulescu nu fac altceva decît să „aplice" pecetea poeticului pe textul epic ori dramatic, plasînd cele două zone ale creaţiei eminesciene sub semnul „colateralului"; din punctul meu de vedere, proza eminesciană se cere studiată „autonom", cu instrumentele adecvate ale naratologiei, rezultatele cercetării de acest tip urmînd apoi a fi integrate, eventual, într-o sinteză asupra întregii creaţii eminesciene.

În sfîrşit, secţiunea finală a volumului reuneşte nouă comunicări care se circumscriu comparatisticii, unde, pe lîngă „vechile" apropieri de clasicismul greco-latin, Novalis, Shakespeare, Poe, Herder, găsim două incitante propuneri de comparaţii între Eminescu şi poetul spaniol Gustavo Adolfo Bécquer sau poezia persană; toate cele nouă lucrări par a ilustra acel punct de vedere, impus în ultimul timp, conform căruia comparatistica trebuie să se ocupe mai curînd de *coincidenţe* decît de *influenţe* dinspre „termenul de referinţă" spre cel „comparat". În totul, acest al patrulea volum din *Caietele „M. Eminescu"* reprezintă o contribuţie remarcabilă la construirea a ceea ce ne-am obişnuit să numim „catedrala" Eminescu.

Ioan Holban

THEODOR CODREANU, *Eminescu — Dialectica stilului*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1984, 368 p.

Este de domeniul evidenţei că orice contribuţie la cunoaşterea operei lui Eminescu este bine venită, iar o cercetare în care se emit opinii originale, o monografie patronată de o viziune globală, integratoare, „care să cuprindă multiplicitatea faţetelor scrisului eminescian, care să-i pună în valoare tensiunile interne şi să le adune într-un tot armonios" ar reprezenta un adevărat eveniment în critica literară. Potrivit comentariului* din care am citat, volumul la care ne referim nu numai că încearcă dar şi reuşeşte această performanţă de a răspunde unui deziderat care durează de aproape un secol de eminescologie. Pare curios că se mai bucură de audienţă părerea că ultima carte apărută e şi cea mai bună, că ignorarea specificului unei creaţii, prin supralicitarea elementelor străine de substanţa intimă a operei respective, de preferinţă invocarea unor autorităţi din domeniul fizicii, matematicii ori cosmologiei, sînt apreciate drept contribuţii (uneori fundamentale) la exegeza operei citate. A devenit o practică obişnuită formularea de obiecţii din cele mai jignitoare la adresa eminescologilor mai vechi, dar fără nici o acoperire şi fără obligaţia de a le mai argumenta. În unele „contribuţii" mai noi se sugerează, fără jenă, că doar cu apariţia lor începe adevărata exegeză eminesciană, uitînd, cu nonşalanţă, după primile rînduri, să mai citeze chiar volumele de autoritate consacrate vieţii şi operei poetului, în care multe din chestiunile abordate sînt de mult şi în mod rezonabil rezolvate, invadînd comentariul cu referinţe la cei mai de seamă oameni de ştiinţă ai epocii, la toate „ismele" ultra moderne, chiar dacă între acestea şi opera lui Eminescu nu se poate realiza nici cea mai mică legătură. Folosirea unor scheme pseudoştiinţifice, a unui limbaj şi a unor tipare împrumutate din ştiinţele exacte au devenit modalităţi obişnuite de abordare a operei unor scriitori reprezentativi.

Într-un capitol, parcă predestinat prin titlu, *Mirajul eminescianismului*, autorul pare să-şi autodefinească involuntar propria-i convingere (deşi în text aluzia este la ceilalţi exegeţi mai vechi sau mai noi), cînd afirmă că predecesorii erau unanimi în certitudinea că „numai lor Eminescu le este accesibil". Mai toată cartea este îmbibată de un fel de certitudine suficientă, nu totdeauna senină, că autorul domină cu autoritate toate direcţiile noi ale ştiinţelor şi ale criticii, dar mai cu seamă semnificaţiile cele mai profunde ale operei poetului. Nici o umbră de îndoială, nici o piedică nu pare să-l tulbure pe exeget, care, dimpotrivă, îi priveşte de sus pe antecesorii incapabili să înţeleagă aşa de profund opera, să parvină la instrumentul infailibil de investigaţie pe care autorul *Dialecticii stilului* îl stăpîneşte de o manieră magistrală. Trebuie să mărturisim că necunoscînd activitatea anterioară de eminescolog a autorului am fost tentaţi de modernitatea şi oportunitatea titlului, pe de o parte, de prestigiul editurii, pe de alta. Din păcate nici unul din argumentele care au dus la consultarea volumului nu s-au dovedit suficiente.

Nu cred că a contestat vreodată cineva neostoita sete de cunoaştere a poetului, ampla investigaţie pe care a întreprins-o pe durata întregii sale vieţi, în cele mai diverse domenii ale activităţii spirituale şi materiale a omului. Dar a transforma unele intuiţii fericite, unele formulări, evident îndatorate unor izvoare străine şi care au fost confirmate de unele descoperiri ştiin-

* Al. Dobrescu, *Eminescologie*, „Convorbiri literare", nr. 5, mai 1984.

Scanned with OKEN Scanner

ţifice ulterioare, în piloni ai concepţiei şi ai operei, este cel puţin hazardat, dacă nu fals. G. Călinescu a cenzurat cu fermitate asemenea exagerări, explicabile poate pentru un stadiu incipient al studierii operei poetului. O altă caracteristică a volumului este amestecul de afişată autoritate cu care se debitează unele principii şi fondul de amatorism ce caracterizează aproape fiecare tentativă de a explica şi a configura unele aspecte ale operei lui Eminescu. Amestecul nedigerat de criterii tradiţionale şi ultramoderne subminează de la un capăt la altul lucrarea la care ne referim. Mai grav ni se pare faptul că nu sînt respectate unele lucruri elementare, dar obligatorii, pentru orice exeget, cum sînt acelea privind citatele. Astfel trimiterea 36 de la p. 99 nu figurează în M. Eminescu, *Opere*, IX, p. 184, în schimb trimiterea 37 de la aceeaşi pagină, care este dată ca fiind din acelaşi volum, la p. 360 figurează în realitate la p. 184, cum, de asemenea, trimiterea 38 care e dată ca figurînd la p. 299 este în fapt la p. 360. La fel trimiterea 50 de la p. 104, care se spune că este din acelaşi volum menţionat mai sus, la p. 311 nu se găseşte la pagina indicată, cum nici trimiterea 47 de la p. 103 nu se găseşte la pagina menţionată. La fel trimiterea 51 de la p. 104 nu este la p. 215 ci la p. 311. Se citează adesea direct ms. nr. ceea ce presupune că autorul a consultat direct fondul de manuscrise de la Biblioteca Academiei, cînd în realitate indicaţia este preluată din ediţia Perpessicius. Procedeul de citare este adesea lipsit de precizie. Aşa de pildă la p. 100—101 trimiterile 41) M. Eminescu, *Opere* I (fără a se spune despre ce ediţie este vorba, de presupus ediţia mare Perpessicius); 43) Ed. Perpessicius, II; 45) Perpessicius, II, putîndu-se înţelege de astă dată că nu mai e vorba de ediţia operei lui Eminescu, ci de opera lui Perpessicius, ceea ce evident dă naştere la confuzii. Ne putem întreba dacă nu era mai profitabil pentru toţi ca în loc de răfuieli cu reali ori presupuşi preopinenţi, notele ar fi fost verificate mai bine. Unele variaţii de umoare sînt de un umor involuntar desăvîrşit. Astfel „universitarul ieşean.... micul Picard ivit peste noapte“ (care între noi fie zis i-a ajutat pe mulţi dintre studenţii de la fără frecvenţă la înţelegerea operei lui Eminescu), de la p. 77, devine „prietenul nostru Mihai Drăgan“, la p. 162. Cartea abundă în transcrieri greşite ale textului eminescian (v.p. 84, 95), iar citatul în franceză de la p. 141 are cel puţin două greşeli în numai două rînduri. Adeseori textul demonstrează o informaţie neasimilată şi nesistematizată, dînd mai degrabă impresia spaimei novicelui în faţa revelaţiei cuvîntului. Limita minimă a înţelegerii şi prelucrării informaţiei, amestecul greu de acceptat al autorităţilor cu care crede că poate argumenta şi susţine protocronismul, preeminenţa multor intuiţii eminesciene se manifestă în multe din citate. De oricită virtuozitate ar dispune cineva este greu, credem, să poată realiza pe o pagină un comentariu unitar şi la obiect, referitor deci la Eminescu, cînd sînt amestecate nume din epoci diferite, de orientări diferite şi din domenii diferite. Astfel la p. 29 sînt citaţi Croce, Sf. Augustin, G. Genette, Mc. Luhan, D. Caracostea; la p. 167, Shakespeare, Leonardo, Benvenuto Cellini, Dante, Guizot, Mathew Arnold, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Edgar Papu; la p. 157, Le Clézio, Gh. Panu, Niels Bohr, Lupasco, Kabala; la p. 148, Hugo Friedrich, Shakespeare, Beethoven, Ibrăileanu, T. Vianu; la p. 97, Hitler, Tzara, A. Breton, Kafka, Eugen Ionescu, Caragiale. Este greu de conceput că într-un asemenea amalgam de nume invocate se poate realiza o unitate, se poate constitui o argumentare logică, un comentariu coerent. Oricine poate parcurge p. 131—132, în care versurile romanţei *Pe lîngă plopii fără soţ* vin după un citat din Juan Ramón Jimenez şi sînt urmate de: „Viziunea eminesciană se întîlneşte cu teoria lui Weissman asupra plasmei germinale eterne“ (p. 131), pentru a continua cu un comentariu asupra lui Jacques Lacan, despre pulsiunea libidinală, şi se încheie cu o comparaţie între diversele variante ale aceluiaşi poem şi succesiunea zecilor de milioane de fotografii care „oferă posibilităţi singulare de cunoaştere, de pătrundere în micro şi macrocosmos şi de stăpînire a spaţio-timpului. Geniul eminescian oferă surprinzătoare similitudini cu asemenea cuceriri ale ştiinţei epocii nucleare şi nu e de mirare că „gîndul“ său a putut cuprinde un cosmos atît de apropiat de cel real“ (p. 132).

Din seria de supralicitări, de care credem că s-ar jena şi cei mai îndrăzneţi dintre protocroniştii, se detaşează parcă cea de la p. 150 cînd, pornind în fond de la o afirmaţie a lui T. Vianu, dar care nu a tras asemenea concluzii, că „... nu este alt poet care să fi fost într-o măsură la fel de egală şi puternică, auditiv şi vizual“, autorul îl situează pe poet mai presus de Dante, Dostoievschi, Mallarmé, ale căror viziuni stilistice sînt cu precădere ale simetriilor spaţiale, şi de asemenea superior lui Novalis, lui Leopardi şi lui Proust ale căror viziuni stilistice sînt cu precădere ale simetriilor temporale, cu o concluzie inevitabilă: „Eminescu a fost deopotrivă un geniu al spaţialităţii şi temporalităţii, respectiv vizual şi auditiv cu aceeaşi forţă“ (p. 150). Uneori supraestimarea devine aproape ridicolă, cînd *Dicţionarul de rime* al poetului, în realitate un instrument de lucru, este comparat, nici mai mult nici mai puţin, cu *Divina comedie* (p. 167), ori cînd se afirmă că „Eminescu face chiar un pas mai departe decît Dostoievschi“ (p. 127).

Tratată simplist şi expediată ni se pare aserţiunea privitoare la calitatea de scriitor total a poetului şi înserierea în suita Dante, Shakespeare, Goethe, iar invocarea unui scriitor ceh,

a exegezelor lui Ibrăileanu, Iorga, Vianu, Noica, în loc să dea naştere unor interpretări complexe dau tocmai măsura înţelegerii limitate, mărginite a unor chestiuni de maximă profunzime şi diversitate (p. 20—21). Firavă şi neconvingătoare ni se pare şi încercarea de a interpreta altfel poezia-crez, *Eu nu cred nici în Iehova*, de a-i conferi semnificaţii polemice, punînd semnul egalităţii între romantic şi eminescianism.

Cred totuşi că superlativul supralicitării este comparaţia cu Einstein şi concluzia superiorităţii poetului român în privinţa concepţiei cosmogonice : „Într-o lucrare devenită clasică, Jacques Merleau-Ponty aprecia „Poate că nimeni după Laplace nu crezuse atît de mult în univers ca Einstein". Eminescu nu e cu nimic mai prejos decît numele invocate în ce priveşte credinţa în univers" (p. 62), dar nepărîndu-i-se suficientă această echivalenţă continuă : „În privinţa cosmogoniei pentru care a optat, se poate spune că gîndul lui Eminescu se aventurează mai departe decît al lui Einstein al cărui model cosmologic propriu-zis — cel pseudo-static — n-a rezistat ultimelor concluzii ale ştiinţei" (p. 62). Orice comentariu la această concluzie ni se pare de prisos. Cui serveşte oare o asemenea penibilă supralicitare ? Are nevoie opera lui Eminescu de asemenea proteze ? Nu-i suficientă valoarea intrinsecă, artistică şi implicit umană a operei sale poetice, a pasionatei şi angajatei sale activităţi gazetăreşti ?

Nu ştim în ce măsură poate fi subordonată întreaga operă a lui Eminescu concepţiei sale cosmogonice. Credem mai degrabă că am putea-o subordona concepţiei sale antropologice, istorice şi social-politice, evident fără a neglija concepţia sa filozofică, din care se detaşează viziunile şi intuiţiile sale cosmogonice. Nu văd oportunitatea unor comparaţii, uneori bizare şi discordante. Citez una reprezentativă pentru apetitul stabilirii unor raporturi paradoxale între elemente incompatibile : „Eminescu se referea mai ales la situaţia din ţară, necunoscînd marea poezie modernă a timpului, dar nici nu avea nevoie de aşa ceva, după cum nici Rimbaud n-avea nevoie de Eminescu spre a fi el însuşi" (p. 79). Se naşte firesc întrebarea dacă nu cumva viziunea fragmentată şi fragmentară nu este consecinţa preluării grăbite şi necontrolate a întregului fişier pe care îl are orice cercetător, dar nu-l transcrie automat într-o lucrare. Indubitabil, era nevoie de o triere, de o concentrare mai îndelungată pe texte, de eliminări masive de fişe necesare informării personale, dar parazite într-o demonstraţie. Mă întreb dacă nu lipsei de meditaţie i se datoreşte, spre exemplu, invocarea lui Kant doar în postură de reprezentant al cosmogoniei şi nu în cea de filozof (din care poetul a şi tradus), ori expedierea filozofilor Hegel şi Comte prin fraze minimalizatoare ca „fraz·ologia lui Hegel şi pozitivismul lui Comte" şi penibila apropiere a acestora de logoreea politicianului liberal de pe malurile Dîmboviţei. Inconsistentă ni se pare şi relaţia, forţată chiar, dintre degradarea limbajului pe de o parte şi consecinţele nefaste ale demagogiei hitleriste (p. 96—97).

Permanenta şi obositoarea referire, adesea fără nici o relaţie cît de cît evidentă, la scriitori şi oameni de ştiinţă de notorietate, diluarea comentariului despre poet în contexte din epoci şi ţări diferite fac aproape ilizibil textul şi-l văduvesc de orice eficienţă şi valoare. Uneori în contextul unei singure pagini se manifestă contradicţii ireductibile. Aşa de pildă nota 12 de la cap. VI (p. 353) începe prin declaraţia : „Nu este nici cum în intenţia noastră de a-l „verifica" pe Eminescu prin diverse teorii moderne ... Eminescu este *cu totul altceva* decît gînditorii vechi şi moderni invocaţi..." ceea ce pare aproape rezonabil (deşi e greu de demonstrat că un geniu este „cu totul altceva" decît alte genii) dar, din păcate, în cuprinsul aceleiaşi note ne întîmpină, ca şi cînd ar fi o concluzie firească, textul următor : „Tot ce întreprindem aici e să arătăm că opera lui Eminescu nu e un Turn de fildeş [?] ci o conştiinţă universală pe care n-o putem înţelege pe deplin decît raportînd-o la cele mai înalte achiziţii ale gîndirii omeneşti din toate timpurile, de la Confucius la Derrida şi Marquez". O logică elementară ne facem să apreciem că a doua parte a afirmaţiei o contrazice flagrant pe cea dintîi. Numeroase comentarii se structurează în jurul unor locuri comune, a unor probleme rezolvate de critică. Aşa ni se pare discuţia în jurul romantismului şi observaţia că romantismul ca trăsătură, ca particularitate sufletească e mai vechi decît curentul literar denumit astfel (p. 217—218). La fel, la p. 221, afirmaţia că pe cînd era copil Eminescu cutreiera pădurea „nu pentru a o admira, ci spre a asculta vocile ei" — dar orice copil este sensibil, este tentat de misterul locului şi nu are încă sentimentul contemplării spectacolului ori frumuseţei naturii. Apoi dezlănţuirea în jurul noţiunii de natură, văzută în general la modul geologic, vegetal şi animal şi mai puţin stratificată pe epoci (clasicism = natură animală, romantism = natură vegetală, baroc = natură geologică). Nu ştim în ce măsură ralierea la unele opinii mai vechi despre erotica eminesciană pot fi acceptate. Să fie oare „cele mai adînci cuvinte spuse despre erosul eminescian" (p. 232) afirmaţia lui G. Călinescu că în fond, ceea ce poetul numea farmec nu e altceva decît „neclintirea hieratică a animalelor în epoca de împerechere" ? Cred că tocmai pentru a contrazice acel „instinct atît de van" poetul a văzut iubirea ca o sinteză de cîntec, vis şi armonie, meditaţie şi dramă sfîşietoare, explozie de bucurie şi cataclism cosmic. Ni se pare că iubirea în concepţia şi în poezia lui Eminescu nu este doar o

relaţie întîmplătoare sau durabilă, ci se înscrie în ordinea firii, în principiile fundamentale ale lumii, este similară cu aspiraţia spre ideal şi cu prăbuşirea în neființă.

Ne-am străduit să desprindem din această *Dialectică* a stilului, cu titluri promiţătoare, cu nu mai puţin de nouă cercuri dialectice, cu o împărţire în capitole, subcapitole, paragrafe şi subparagrafe, numerotate şi virtuoz intitulate, o imagine, o viziune personală a diverselor aspecte ale operei lui Eminescu, dar trebuie să mărturisim că n-am reuşit. Ne întrebăm dacă toată ampla informaţie asupra unor domenii, să le spunem interdisciplinare, şi, fără îndoială, parcurgerea şi cunoaşterea operei poetului n-au fost compromise de o insuficientă meditaţie, de o grăbită încropire a unor capitole pretenţios intitulate, de starea brută în care informaţia a fost introdusă, cu numeroase subîmpărţiri ale materiei, fără a avea o concepţie sigură şi solid structurată asupra bogăţiei şi profunzimii operei studiate. „Mirajul" cercurilor dialectice pe care nu le-a onorat, afirmarea cu orice risc a unor idei necoapte, a unei concepţii voit novatoare, au subminat o apreciabilă străduinţă. Cît despre eventualitatea că întreaga istorie literară românească să fie revizuită în funcţie de apartenenţa la romantism sau la modernism, pe care ar fi provocat-o studiul de faţă, opinie emisă de recenzentul citat, cred că putem fi liniştiţi. Faptul că un mare scriitor este dificil de încadrat într-un curent literar, iar opera sa nu poate fi supusă unor canoane fixe, că mai toţi marii creatori aduc elemente noi, îmbogăţesc şi diversifică orientările pe care le reprezintă este de multă vreme un loc comun.

Al. Teodorescu

M. UNGHEANU, *Interviuri neconvenţionale*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1982, 208 p.

Cu intenţie sau fără, dar mai degrabă cu o anume socotinţă, aceste *Interviuri neconvenţionale*, convocînd o seamă de scriitori şi critici nu atît „indezirabili, cît „dificili", nu tind spre o reconstituire calmă a unor „biografii de creaţie", cum le-a numit M. Ungheanu. A reface istoria literară a perioadei ar fi fost un proiect plin de promisiuni, în bună parte de altfel duse la îndeplinire, dacă, dincolo de multe dialoguri serioase, cu aplombul lor teoretic sau evocator, nu ar exista şi acele patimi fără de care viaţa literară ar fi, de bună seamă, mai puţin pitorească. Înverşunări, sarcasme, recriminări, infatuări nu chiar inocente, porniri justiţiare, judecăţi de o severitate nemiloasă, poate excesivă ... Fiecare îşi apără, cu înfrigurare, cu încruntare, cu orgoliu dilatat, şi rareori cu umor, un adevăr faţă de care alţii, inamicii de idei — coalizaţi adesea într-o tabără potrivnică—, blocaţi în obtuzitate şi rea-credinţă, se fac vinovaţi fie prin ostilitate fie prin indiferenţă. Polemismul, deviind în ceartă — cearta cu critica sau cu „unii subtili", ori cu diletantismul agresiv—, îşi taie partea sa, deloc măruntă, în această carte care, altfel, nu se încurcă nici în anecdotică, nici în flecăreli mai mult sau mai puţin spirituale. Un polemism dirijat cu obstinaţie şi cu un anume spirit de revanşă chiar de M. Ungheanu, ale cărui „campanii", de multe ori subiective, îşi făuresc astfel un suport şi, mai mult încă, o sferă de rezonanţă. Nu scapă, astfel, tirului încrucişat al întrebărilor şi răspunsurilor spiritul „elitar", „estetizant", critica literară calofilă, deci acei critici care îşi îngăduie să scrie şi frumos, eseistica „nonşalantă" şi altele asemenea, îndărătul cărora se poate descifra ici şi colo, fără nici o greutate, imaginea, iritantă pentru unii dintre invitaţii lui M. Ungheanu şi ai „Luceafărului", a lui N. Manolescu. Un Manolescu mustrat nu chiar părinteşte de L. Rusu, care nu pierde prilejul de a face un elogiu al *metodei*, împotriva a ceea ce el numeşte, cu o anume nervozitate, „confuzionista ‚noua lectură'" ; un Manolescu ironizat în fel şi chip, dar nu fără o preţuire ascunsă, de Adrian Marino pentru „pretenţia monopolistă, egocentrică, megalomană, fals elitară", pretenţie de toată mirarea la un „foiletonist" care „n-a lăsat încă după vreo 15 ani de activitate nici o culegere ce poate fi validată". Curios este că Dan Zamfirescu, de astă dată, nu frînge nici o lance împotriva aceluiaşi personagiu, se vede bine, incomod. El constată în schimb, la noi, cu plăcerea pe care o are de a se exprima în cuvinte mari şi într-un fel de turmentaţie a exaltării, „un climat cultural viciat de cîţiva liliputani cu aere de uriaşi". Şi cum să nu fie „liliputani" puşi faţă în faţă cu statura impozantă a lui Dan Zamfirescu, istoricul literar care nu pregetă a zice despre sine : „Înaintea mea, singur B.P. Hasdeu a mai nutrit un asemenea „orgoliu" al culturii noastre vechi. După cum se vede, Dan Zamfirescu, înflăcărat de propriile descoperiri şi revelaţii, are voluptatea imensă, dar şi întrucîtva delirantă, de a stabili priorităţi, citeodată, nu-i vorbă, îndreptăţite. El adoptă adesea stilul triumfal, cu acea propensiune caracteristică spre grandilocvenţă. Pariurile sale sînt neapărat enorme şi ele nu suportă, în formularea lor definitivă, nici o replică în care să se fi strecurat o cît de mică îndoială : letopiseţul „dictat în parte" de Ştefan cel Mare „nu are egal

în istoriografia de limbă slavonă" ; *Ţigantiada* este „cea mai viabilă literar dintre epopeile eroi-comice, în spirit voltairian" ; secolul al XV-lea românesc „nu are egal în întreaga arie răsăriteană". Şi, ca o încununare, în *fortissimo* : „literatura română e o literatură europeană cu destin major". În consonanţă cu Dan Zamfirescu, un „frate geamăn" al său, Paul Anghel, socotit de Vasile Rebreanu „un scriitor de o forţă şi fineţe cu totul ieşite din comun". Numai că „forţa" autentică, în dramaturgia lui P. Anghel, ca de altfel şi în romanele lui, e, cum s-ar spune, întruvabilă. El e un reflexiv, un cerebral cu gustul euristicii, încercîndu-şi şansa într-o „beletristică a ipotezei şi demonstraţiei". Protocronist, ca şi Dan Zamfirescu, el osîndeşte cu temei „scepticismul faţă de valorile culturii române". Cultura noastră nu are, nu poate avea bineînţeles numai o „funcţie receptivă — expresia îi aparţine lui M. Ungheanu—, ci şi una „restitutivă, iradiantă". Edgar Papu, care a lansat conceptul de „protocronism", concept ce a generat atîtea dispute nu întotdeauna strict literare, însă oricum cam ojărîte, ar îmbrăţişa fără doar şi poate aceste idei. E. Papu, acest căutător euforic şi inventiv de „noi valori de artă" în opere de multe ori necunoscute. Valori pe care Virgil Cândea le descoperă cu încîntare, dar şi cu metodă, în literatura noastră veche, care nu-i defel „aridă", ci „fertilă". Iar graniţele modernităţii culturii noastre s-ar cuveni împinse, afirmă el, cu un veac-două înainte, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Se propune astfel o discuţie mai amplă privitoare la „revizuirea cronologiei istoriei noastre literare".

Dacă unii sau alţii dintre cei intervievaţi, după cum s-a văzut, îşi mărturisesc, într-o retorică mai răspicată ori cu mai multă moderaţie, încrederea şi nădejdea într-o împlinire a destinului culturii româneşti în spaţiul european, Adrian Marino nu se mulţumeşte cu atît, cu o simplă afirmaţie. Himeric uneori, el vrea să lase impresia că nu crede în himere. Experienţele europene îi conferă o autoritate neîndoielnică în a-şi proclama adevărurile, proclamîndu-se pe sine totodată. Soluţiile pentru afirmarea grabnică a culturii noastre nu sînt, evident, la îndemîna oricui. Ceea ce se cere e „o mare voinţă de recuperare, totalizare şi afirmare, o creativitate frenetică, o dorinţă arzătoare de confruntare şi emulaţie europeană". Prin urmare : „să facem tot, repede, competitiv şi original". Pilda cea mai bună este Marino însuşi, care se oglindeşte în spusele de mai sus ca într-un autoportret în linii apăsate. Îi place, de altfel, să se autocontemple : el este „singurul critic român care încearcă să teoretizeze şi să practice o hermeneutică românească", şi anume „hermeneutica totalităţii" („totalitatea, sinteza, «monografia»"). Şi atunci, cum să nu se războiască, aprinzîndu-se ori de cîte ori îşi aminteşte, cu acele „vagi eseuri, compilaţii mediocre", cu „o anume publicistică empirică, elementară, provincială", cu diletantismul „pseudo-estet" .... Adrian Marino, care recunoaşte în vorbe necesitatea foiletonului, dă dovadă în fond de o lipsă de toleranţă, ce nu se învecinează cu fanatismul, ţinînd mai mult de un răsfăţ egolatru, care îl prinde de minune. Un fanatic al metodei, o metodă cu redutabilă armătură filosofică, este însă Liviu Rusu : „Lectura trebuie să fie una : conştiincioasă, cu aplicaţie, cu ataşament şi aprofundare, cu respectul strict al obiectului". „Forţînd textul se poate obţine orice", intervine M. Ungheanu, care nu a fost niciodată un iubitor de „lecturi infidele". Într-adevăr, revine energic şi implacabil L. Rusu, faţă de „confuzionista „noua lectură" nu poţi rămîne decît „uimit". Uimirea, aici, este o expresie strategică a indignării. L. Rusu, care nu-i poate trece cu vederea nici lui T. Vianu că nu l-a aprofundat pe Hegel, cum i-ar putea ierta pe un Liviu Petrescu sau N. Manolescu, sau pe alţii la care se simte „graba şi cu ea superficialitatea". În dicţionarele literare, diletantismul filosofic bate la ochi şi trezeşte stupori. Maiorescu, în viziunea lui L. Petrescu ori N. Manolescu, nu e Maiorescu !.... O imagine mai apropiată de ceea ce ar fi trebuit să fie o oferă *Dicţionarul* de la Iaşi, pe care L. Rusu îl consideră „o foarte mare izbîndă". O laudă care, emanînd de la ilustrul estetician, cîntăreşte mult. Secvenţe de istorie literară cuprind interviurile cu Al. Piru, care enumeră unele prejudecăţi în legătură cu ediţiile din clasici, şi Al. Oprea, care răsfoieşte cîteva file din dosarul „procesului" intentat lui Panait Istrati, explicînd dedesubturile unor „denaturări" tendenţioase.

Despre poezie, într-o manieră poeticească aparent spontană, vorbesc Virgil Teodorescu, cu unele deslușiri în ce privește suprarealismul românesc (pe care G. Călinescu, stăruie fostul suprarealist, nu l-a înțeles !) și Tudor George, care definește poezia o „arhitectură a cuvintelor potrivite", cerînd totodată criticii să fie și ea „o mărturie gravă de iubire". Sau, mai bine, „un poet să fie comentat tot de un poet". Ce să-i faci ? De toate relele numai critica, dacă ar fi să ne luăm după năduful unor scriitori, e vinovată. Dacă din confesiunile lui Virgil Teodorescu se reţin unele consideraţii despre generaţiile literare şi raporturile în care ele se situează, Tudor George face dovada unor bune însuşiri portretistice : „În privinţa profesorului George Călinescu, mărturisesc şi eu că era încîntător, cu o gesticulaţie extravagantă, plastică şi expresionistă, cu efecte neaşteptate, gongorice. Avea o alură de şobolan uriaş hrănit cu meninge de bibliotecă, mustăcind senzual şi plescăitor la cuvintele suculente, cu ochii mobili, independenţi şi telescopici, ca ai cameleonului, iar braţele multiplicate briareic în gesticulaţie aminteau de un crab vehement".

Scanned with OKEN Scanner

Cu I. Lăncrănjan şi Vasile Rebreanu, nemulţumirile se intensifică. Fapt explicabil, I. Lăncrănjan — pe care îl socotim, împotriva multora, un prozator important — fiind un „indezirabil" printre „indezirabili". „Anomalii", „injustiţii", „subiectivisme", combinaţii „de grup şi gaşcă" (şi cărora le-ar fi căzut „victime" : I. Alexandru, I. Gheorghe, A. Păunescu, P. Anghel) sînt, reale sau nu, denunţate cu o vehemenţă care nu disimulează îndeajuns starea de insatisacţie a celor doi. Despre etic şi estetic, despre estetic şi politic discută şi V. Rebreanu (care evocă „întîlnirea cu basmul" şi urmările asupra creaţiei sale) şi I. Lăncrănjan, care răspunde crispat, întunecat parcă, suferind, chiar dacă încearcă s-o ascundă, la gîndul că asupra sa s-a comis, şi nu o dată, o „injustiţie literară". M. Ungheanu insistă mult, şi semnificativ, asupra unor asemenea cazuri de „injustiţie", M. Beniuc fiind, şi în opinia sa, ca şi în aceea a lui I. Lăncrănjan, V. Rebreanu sau Fănuş Neagu, un mare nedreptăţit. Ca poet, e adevărat, o nedreptate i se face lui Beniuc. În rest ... Ar mai fi poate de adăugat că unii dintre participanţii la aceste „interviuri neconvenţionale" vorbesc despre un fel de resurecţie a proletcultismului, un proletcultism bine-înţeles deghizat. Şi aici ar fi fost multe de spus....

Dacă toţi poeţii susţin, la noi, cu o fervoare care-i îmbată, că poezia românească e nepereche, iată că un prozator — poet şi el, însă în proză —, Fănuş Neagu, are o părere divergentă : „Poezia românească de azi ţine foarte puţin seama de ureche, de ochi şi de rostire". Proza scurtă e aceea căreia i se cuvin privilegii, căci — „sîntem cei mai mari povestitori" ! Are dreptate I. Lăncrănjan : „povestitorul din născare va spune că scriitorul român e povestitor din născare".

Tema povestitorului îl preocupă pe Marin Preda care, mai străin de alte patimi şi excese, într-un climat de gîndire care este numai al său, îşi aşază creaţia sub semnul lucidităţii. Lucidităţea domină aventura conştiinţei acestui scriitor care şi ca eseist rămîne profund şi original, fie că enunţă judecăţi asupra literaturii, fie că tatonează acea „raţiune misterioasă" a evenimentelor care alcătuiesc istoria.

Auster şi nedivagant, distanţîndu-se cu „oroare" de „interviurile sentimentale şi magazinistice", Mihai Ungheanu nu şi-a ales la întîmplare nici temele şi nici conlocutorii. Aceste interviuri sînt nu doar „neconvenţionale", ci şi, în multe privinţe, solidare în spirit, un spirit, însă, care îşi pierde nu rareori seninătatea.

Florin Faifer

LUCIAN BLAGA, *Opere*, ediţie critică de George Gană, Bucureşti, „Minerva", vol. I, 1982, 603 p., vol. II, 1984, 578 p.

Cele două volume de Blaga apărute la „Minerva" reprezintă debutul primei ediţii critice a operei blagiene ; sînt cele două părţi ale secţiunii de poezie, dintr-o serie plănuită a cuprinde creaţia integrală în 16—17 volume.

Cu apariţia acestor două volume de poezii (vol. I, antume, 251 de poezii ; vol. al II-lea, postume, 246 de poezii), editorul, George Gană, îşi poate permite să afirme că a tipărit toată opera poetică a lui Blaga ; „497 : acesta este numărul poeziilor scrise de Blaga" (*Notă asupra volumului*, vol. al II-lea, p. V). Afirmaţie simplă — una însă, dintre multe pe care singur George Gană are dreptul să le facă, avînd întreaga conştiinţă a responsabilităţii implicate de ele ; şi, fapt extrem de important, afirmaţie în care publicul *poate avea încredere*, după ce în orizontul — răbdător — al aşteptării sale fuseseră lansate, de atîţia ani, ediţii, — parţiale, selective, de „opere alese", desigur „foarte meritorii", dar inevitabil falsificatoare în lipsa unei prealabile imagini globale a operei.

Ne aflăm în faţa unei întreprinderi culturale de mare gravitate şi amploare, al cărei demaraj rapid (două volume într-un an şi jumătate) îndreptăţeşte speranţe într-o reuşită de nimic umbrită. Toate datele converg spre aceasta : personalitatea editorului, experienţa sa în activitatea editorială (participarea la editarea critică a operelor lui Tudor Vianu), excelenta cunoaştere a creaţiei lui Blaga în toate ramificaţiile ei, cunoaştere dovedită prin volumul *Opera literară a lui Lucian Blaga* (1976), dezvoltat din anterioara (cu doi ani) lucrare de doctorat. Apropierea de celălalt mare, *consacrat*, editor din cultura română se impune.

Principiul general care prezidează activitatea editorului nu poate fi decît cel al respectului faţă de date ; principiu firesc, elementar, obligatoriu — de atîtea ori totuşi eludat şi falsificat, cu voie sau fără, din lipsă de experienţă sau din exces de fantezie editorială. Aceste două volume, respectînd adevărul documentelor, vădesc şi o concepţie editorială particulară, clar expusă şi fidel urmărită. După un studiu introductiv semnat de editorul — critic şi istoric literar G. Gană, *Poezia lui Lucian Blaga*, relevare a configurării treptate, în succesiunea volumelor, a tematicii

şi a cîmpurilor tensionale specifice liricii blagiene, urmează textele poemelor. Volumul I, cu prinzînd antumele, reia textele ediţiei definitive din 1942 şi ale volumului *Nebănuitele trepte* din 1943. O *Addenda* include poeziile eliminate de Blaga din ediţia de autor. *Din periodice*, secţiune importantă, interferînd chiar din primul volum marea problemă a postumelor, reliefează funcţionarea principiului general amintit şi restituie *antumelor* ceea ce li se cuvine : cuprinde, adică, poezii incluse, în ediţiile anterioare, între postume, dar care de fapt au fost publicate încă în timpul vieţii poetului. Este situaţia a 24 de poeme apărute în „Revista Fundaţiilor Regale" în 1947, în „Steaua", „Contemporanul" şi „Iaşul literar" în 1960—1961. Poeziile sînt astfel scoase din ciclurile pregătite de Blaga înainte de 1960 ; dar G. Gană argumentează : „...mi s-a părut mai important să apară cu toată claritatea care este opera poetică a lui Blaga cunoscută în timpul vieţii scriitorului şi care este aceea relevată după moartea lui" ; argument solid, slujind „criteriul de organizare care are în vedere contactul operei cu cititorii ei" enunţat în *Nota asupra ediţiei* la vol. I (din care citam şi mai sus).

Aproximativ jumătate din spaţiul fiecăruia dintre volume este ocupat de ceea ce conferă de fapt caracterul de ediţie critică : *Note (le) şi comentarii (le)*, cuprinzînd, pe lîngă (obişnuitele) variante şi informaţii privind geneza şi publicarea volumelor, un complet „dosar" al receptării fiecărui volum publicat de Blaga. „Pe lîngă stabilirea textului corect al operei am urmărit istoria acestei opere, sub două aspecte şi anume : al creării şi al receptării ei" — precizează G. Gană. Interesul acordat receptării critice se înscrie într-o preocupare încă mai largă, de relevare a „actului complex de pătrundere în conştiinţa publică a unui poet ca Lucian Blaga" (*Notă asupra ediţiei*, vol. I). „Dosarul receptării", format din rezumate, comentarii şi citate ample, a fost alcătuit după parcurgerea tuturor textelor referitoare la lirică, „de la simpla notiţă pînă la studiul de sinteză" : informaţie, competenţă şi onestitate editorială exemplare, determinînd, în ce priveşte receptarea, reducerea la minimum a dozei de subiectivitate implicate de selectarea comentariilor.

Volumul al II-lea este piesa majoră a ediţiei de faţă. Postumele blagiene, intrate din 1962 în circuitul valorilor literare, primesc totuşi abia acum imaginea lor completă, reală, conturată de textele propriu-zise. Cît despre reflectarea lor într-o „oglindă" a receptării — parte componentă a imaginii totale pe care ediţia îşi propune s-o dea, figura din oglinda comentariilor arată aici distorsiuni şi spaţii albe. Receptarea, timp de mulţi ani, n-a fost decît rareori la înălţimea obiectului reflectat, iar marele studiu asupra postumelor (care-ar fi fost de aşteptat după apariţia lor într-o formă acceptabilă critic, fapt ce se petrece *în 1972*), *studiul* asupra postumelor încă nu a fost scris.

Meritele prezentei apariţii ies în relief mai clar dacă urmărim etapele principale din editarea poeziei lui Blaga, începînd cu ediţia definitivă stabilită de autor în 1942. Parcurgerea în paralel a textelor critice este de natură să dea, oarecum, măsura în ce priveşte întinderea şi adîncimea „cezurii" în editarea şi în receptarea operei blagiene. În anii 1942—43 sentimentul valorii operei poetice a lui Blaga era tot mai limpede şi mai puternic, iar influenţa poetului asupra tinerei generaţii—fenomen de dată relativ recentă—în creştere rapidă. Ediţia de autor din 1942 provoacă, în ciuda evenimentelor istorice tragice, o adevărată efervescenţă publicistică. Se pronunţă criticii din generaţia de mijloc (din „marea generaţie" interbelică, a celor grupaţi un timp în jurul lui Mircea Vulcănescu, dar depăşind rezervele maestrului care, oricum, aveau în vedere opera filosofică, şi nu pe cea poetică, a lui Blaga), ca Petru Comarnescu ; se fac însă auziţi mai cu seamă critici şi poeţi tineri, influenţa lui Blaga asupra poeziei tinere fiind clamată cu fervoarea caracteristică discipolilor în faza lor admirativă. *Arghezi, Barbu, Blaga* — proclama Teodor Murăşanu, în timp ce alţii constatau chiar eclipsarea lui Arghezi de către Blaga. La apariţia volumului nou, *Nebănuitele trepte*, în 1943, critica nu dă nici un semn de oboseală. Apar comentariile „cerchiştilor", ale lui Pompiliu Constantinescu, Petru Manoliu, cu nuanţe diferite ale entuziasmului şi aprecierii critice subtile.

Pînă prin 1945, numele lui Blaga se întîlneşte frecvent ; referirile scad numeric, „pentru a dispărea complet din 1948. Începe tăcerea..." (G. Gană, *Note şi comentarii*, vol. I, p. 576).

Volumul următor — prima ediţie a postumelor — apare în 1962. Este cunoscuta ediţie de *Poezii* îngrijită de George Ivaşcu. Meritele ei sînt de nediscutat. Ele se relevă într-un context mai larg socio-cultural. Textele din „dosarul receptării", atît cele incriminînd „decadentismul" lui Blaga, dinainte de 1962, cît şi cele apărute ca reacţie la noul volum, indică limpede aceste merite, din unghiuri foarte diferite. Recuperarea poetului s-a putut face datorită ediţiei G. Ivaşcu. Mai exact, *Poeziile* au fost prima etapă a procesului. Preţul a fost o imagine, să-i spunem bizară, a poetului a cărui voce nu se mai auzise de aproape 20 de ani. Numele ciclurilor de poezii (*Mirabila sămînţă, Vară de noiembri, Stihuitorul*), *quantum*-uri din euforia lor globală, care a determinat aprecierile cunoscute privind „germinaţia universală", „plenitudinea vitală", cu concederea „gravităţii" şi a „neliniştii" aduse, nu-i aşa, de sentimentul „firesc" al extincţiei,

Scanned with OKEN Scanner

sînt contribuţii ale lui G. Ivaşcu. Pozitive pentru moment, nu mai puţin, factor de distorsiune, ulterior. Distribuirea poemelor în anume constelaţii, arhitectura volumului — fără a mai vorbi de selectare, necontrolată şi necontrolabilă de către cititor, în lipsa indicaţiilor editorului, şi-au dovedit din plin importanţa în această situaţie. Urmează, în timp, nenumărate articole care scot la iveală „elemente valabile", „totuşi", din lirica lui Blaga, de la banala „viziune dominant optimistă" (V. Nicolescu, ca şi mulţi alţii) pînă la remarcabila consideraţie oximoronică (valabilă, altminteri, în alt context) despre „mitul realist al grădinii Eutopia", făcută de un A. Lillin. „Etapa nouă", „înseninarea", devin clişee pentru o bună perioadă şi pentru o bună parte a criticii, chiar a celei adevărate. Reeditările aşteptate — şi rapid epuizate — din 1966, 1967, 1968, marchează curba ascendentă în receptarea liricii şi coincid cu apariţia primelor studii de amploare

Ediţia din 1966 aducea încă 69 de poezii postume, constituind al doilea moment important al editării postbelice a lui Blaga. Etapa următoare în editarea postumelor ar fi, spune G. Gană cu generozitate şi modestie, apariţia, în 1974, a volumelor îngrijite de Dorli Blaga, prefaţate de Şerban Cioculescu.

În realitate, adevărata a treia etapă — şi cea *corectă* din punctul de vedere al muncii specifice — în restituirea operei lui Blaga este marcată de o apariţie în colecţia „Lyceum", în 1972 ; este îngrijită de George Gană şi cuprinde, pentru prima dată, ciclurile postumelor grupate în forma stabilită de Blaga în manuscrisele definitive, cu titlurile ciclurilor date de autor: *Vîrsta de fier, Corăbii cu cenuşă, Cîntecul focului, Ce aude unicornul.* Echilibrînd numărul antumelor cu cel al postumelor, chiar în această ediţie incompletă, şi oferind gruparea reală a poeziilor, G. Gană opera o intervenţie salutară în soarta poeziei postume blagiene.

Ediţia din 1974 vine deci *după* acest moment al restituirii. Intervenţia celei ce a îngrijit volumele se face simţită prin gruparea arbitrară a poeziilor necuprinse în ciclurile definitive, scrise probabil după 1959 (cînd ultima organizare datorată lui Blaga însuşi era încheiată), sub titlul *Mirabila sămînţă* (titlu de care imaginea despre „ultimul Blaga" pare să se debaraseze cu greu ; acum, în sfîrşit, G. Gană a trimis poemul cu pricina între antume). Rămîne ediţiei scoase de fiica autorului meritul de a fi îmbogăţit încă sumarul postumelor.

Prezenta ediţie, păstrînd desigur împărţirea pe care editorul o impusese încă din 1972, încearcă o maximă fidelitate faţă de realitatea manuscriselor, reconstituind, acolo unde lucrul a mai fost cu putinţă, configuraţia ciclului ultim amintit mai sus, scris după ce primele patru primiseră forma definitivă. Ea prezintă astfel, de fapt, patru volume de poezii de dimensiuni mai mari, fiecare, decît cele apărute între 1919 şi 1943—şi încă unul. Se poate spune că Blaga a scris între 1940/1943 şi 1961 cinci volume de poezii.

Ediţia alcătuită de G. Gană apare ca o încununare a procesului de restituire a liricii blagiene. Tabloul complex, amplu desfăşurat, al comentariului critic care a însoţit opera, diversificîndu-se sau restrîngîndu-se în funcţie de factori diverşi, literari şi extraliterari, reprezintă, adăugat creaţiei poetice integrale, un instrument de lucru a cărui valoare nu va fi destul subliniată decît prin înregistrarea, în continuare, în „dosarul receptării", a implicării lui reale în substanţa studiilor despre Blaga.

Tereza Petrescu

B.P. HASDEU ŞI CONTEMPORANII SĂI ROMÂNI ŞI STRĂINI (*Corespondenţă primită*), text stabilit, traduceri şi note de Crina Boçşan-Decusară, Nicolae Mecu, Viorica Nişcov, Al. Săndulescu, Mihai Vornicu, coordonare şi studiu introductiv de Al. Săndulescu, I—II, Bucureşti, „Minerva", 1982—1983, 404 p. + 336 p.

Situată într-un context mai larg de preocupări ale cercetătorilor de la Institutul de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" pentru personalitatea lui B.P. Hasdeu, investigarea corespondenţei acestuia este o etapă care prezintă un interes deosebit. Este pregătită într-un fel şi cealaltă etapă, desigur cea mai însemnată, dar şi cea mai dificilă, şi anume editarea operei unuia dintre cei mai mari oameni ai culturii româneşti.

Vastul epistolier hasdean a rămas în bună parte necunoscut, fiind semnalat şi publicat sporadic sau fragmentar. Excepţie face volumul *Corespondenţa B.P. Hasdeu-Iulia Hasdeu*, îngrijit de Paul Cornea, Elena Piru şi Roxana Sorescu (1976). De altfel, existenţa acestui fond documentar neliniştea de mult spiritul exegeţilor şi al editorilor. Poate că, Mircea Eliade a avut mai mult decît alţii, sentimentul acut al datoriei neîmplinite faţă de marele necunoscut Bogdan Petriceicu Hasdeu.

Corespondenţa selectată şi publicată sub titlul *B.P. Hasdeu şi contemporanii săi români şi străini* a solicitat competenţa cercetătorilor Crina Boçşan-Decusară, Nicolae Mecu, Viorica

Nișcov, Al. Săndulescu și Mihai Vornicu, îngrijitorii ediției. Operațiile de revizie și coordonare au fost asigurate de Al. Săndulescu, care semnează și studiul introductiv. Într-un proiect inițial, corespondența fusese programată să apară în două volume, cuprinzînd aproximativ 500 de scrisori primite de la peste 180 de corespondenți români și străini, completate de răspunsurile date de B.P. Hasdeu unui singur corespondent, lingvistul german Hugo Schuchardt. S-a dovedit însă necesară publicarea unui al treilea volum, ce va include și alte scrisori emise de Hasdeu, precum și scrisori primite care nu figurează în volumele anterioare.

Deși ediția nu este încă încheiată, considerăm că volumele apărute dau măsura importanței unei restituiri care interesează nu numai istoria literară, ci istoria culturii românești în general. După sumarul anunțat, se poate presupune că volumul al treilea va veni să stabilizeze imaginea transmisă deja de majoritatea contemporanilor lui Hasdeu.

Probabil datorită faptului că savantul era un fel de instituție națională, dar și pentru că era preocupat mai ales de propria-i muncă și de *fortuna* ei, neavînd prea mari disponibilități pentru ceilalți, Hasdeu este în primul rînd un „primitor" de scrisori, care „emite" laconic, funcțional, eficient. Excepția o ilustrează doar acea literatură *sui generis* existentă în corespondența cu fiica sa, Iulia, „un «Bildungsroman» epistolar", cum îl definea Paul Cornea. Lui Hasdeu i se adresează, deci, scrisori, iar valoarea lor este una cu totul deosebită de a seducătoarelor epistole confidențiale, intime. Ceea ce fascinează de la bun început aici sînt efervescența vieții intelectuale în acest sfîrșit de secol XIX, patosul schimbului de idei și informații științifice, deschiderea dialogului între culturi, sentimentul românilor că participă prin lucrările lor la progresul științei europene, sentiment întreținut și de interesul specialiștilor străini pentru ceea ce se scrie la noi. Pentru studiile de istorie și de sociologie a culturii se află în aceste scrisori sugestii de preț.

Vibrația intelectuală, de regăsit, într-un mod sau altul, în fiecare epistolă supusă atenției lui Hasdeu, era declanșată firesc. Pentru că în conștiința contemporanilor, români și străini, un mit Hasdeu prinde contur și se impune din ce în ce mai puternic. Și nu numai un Delavrancea, cunoscut îndeobște pentru entuziasmul său exaltat, numea în Hasdeu pe „omul care știa mai mult decît toți românii laolaltă", ci și personalități ale culturii europene. Dincolo de convenționalismul genului, de formulele protocolare sau de politețea adecvată unei împrejurări, scrisorile adresate lui Hasdeu structurează, prismatic, un chip de cărturar aureolat de o prețuire cvasiunanimă, așa cum va mai fi în cultura noastră doar chipul lui Nicolae Iorga. Am spune că această imagine ne era familiară. Dar meritul unei corespondențe care nu produce răsturnări nebănuite sau corecții demne de luat în seamă este acela de a depune mărturie, susținînd și reconfirmînd în mai toate elementele lui un adevăr care adesea putea să treacă și drept legendă. Sporul documentar și psihologic, binevenit în limpezirea unor detalii, este investit în acest caz cu o funcție specială, superioară.

Corespondența își dispută astfel două mari „cîmpuri magnetice": spectacolul incitant al vieții intelectualilor, al dialogului între cărturari și spectacolul personalității lui Hasdeu. Semnificative în ambele sensuri sînt numărul mare de corespondenți, diversitatea nivelelor de dialogare și îndeosebi calitatea scrisorilor emise.

O privire asupra listei corespondenților, prezentați în ordine alfabetică, edifică mai întîi asupra extensiunii relațiilor și, implicit, asupra relațiilor epistolare ale lui Hasdeu. Și trebuie menționat că editorii au operat o selecție în fondul epistolar de la Arhivele Statului din București și de la Biblioteca Academiei R.S. România, selecție ținînd de ideea că nu trebuie fetișizat orice document legat de numele unui om de seamă. Par să fie excluși așadar din scenă figuranții sau cei care „comunică" cu Hasdeu în etapa de adumbrire a vieții lui. Criticabil sau nu, principiul aparține editorilor și este posibil ca ei înșiși să revină asupra lui. Rămîn deocamdată ca participanți la dialogul cu Hasdeu aproximativ 180 de corespondenți, grupați instructiv de editori în nouă posibile categorii (savanți români și străini, mai ales filologi, lingviști și istorici ; scriitori, publiciști, oameni politici români ; elevi ai lui Hasdeu, deveniți, unii dintre ei, reputați oameni de cultură ; folcloriști ; editori și redactori de reviste ; profesori și admiratori ai operei postume a Iuliei Hasdeu ; rude ; anonimi, pasionați de istorie și lingvistică ; academii și societăți științifice).

Fiind vorba despre anii de după 1874, cînd verva literatului și a gazetarului cedează în fața unor mai sobre preocupări, să observăm că relațiile cu scriitorii, unii colegi la Academie, la Universitate, cum sînt Vasile Alecsandri , Ion Ghica, Alexandru Odobescu, Titu Maiorescu ori mai tinerii Duiliu Zamfirescu, Barbu Delavrancea, Gala Galaction ș.a., au un caracter oarecum extraliterar sau mai bine spus rezervă literaturii, discuțiilor literare un loc marginal. Statutul social al lui Hasdeu (academician, profesor, director de reviste, director la Arhivele Statului) generează cele mai multe puneri în contact, de obicei fiind în discuție o solicitare de un anumit gen. Scriitori în ascensiune, în căutarea unei aripi protectoare, se adresează deseori lui Hasdeu pentru a primi sprijin în obținerea unui premiu. Se păstrează viu sentimentul că Hasdeu este o

autoritate şi un nume de prestigiu în materie de literatură şi presă. Şi iată cum un Alecsandri ţine la aprecierea tînărului Hasdeu, cerîndu-i părerea asupra comediei *Boieri şi ciocoi*. Contemporanii lui Hasdeu îi cunosc şi îi elogiază însuşirile, dar mai exprimă din cînd în cînd şi rezerve faţă de incomodul „nemuritor". Ion Ghica, bunăoară, ar fi dorit „a face pe domnul Hasdeu să fie ceea ce inteligenţa, talentul, erudiţiunea sa îi dau dreptul şi datoria de-a fi : propagator al adevărului şi al justiţiei, nu echo al eroarei şi al pasiunei". Se dovedeşte totuşi că, dacă este să i se pună la încercare buna credinţă, Hasdeu poate depăşi resentimente de-o viaţă, ca în cazul unui vot pentru rămînerea lui Maiorescu în senatul universitar, vot solicitat prin intermediul pateticului Delavrancea.

Mult mai substanţiale, revelatoare sub toate aspectele sînt scrisorile circumscrise sferei de preocupări filologice, lingvistice, folcloristice şi istorice ale lui Hasdeu. Este în natura lucrurilor, pentru că anii aceştia corespund realizării unor lucrări care îl impun ca pe un maestru în domeniile mai sus citate. O corespondenţă bogată vine din toate provinciile locuite de români, din Transilvania, Banat, Bucovina şi Basarabia. Alexandru Roman, Gh. Alexici, Ion Pop Reteganul, Grigore Silaşi, Vincenţiu Babeş, Simion Mangiuca, Simeon Florea Marian, Polihron Sîrcu ş.a., iar alături de ei numeroşi profesori şi învăţători solicită opinia competentă a lui Hasdeu, comunică la rîndul lor informaţii, ipoteze, diverse glose istorice, filologice sau de folclor. O bună parte din aceste informaţii erau în legătură cu munca lui Hasdeu la redactarea dicţionarului său, *Etymologicum Magnum Romaniae*.

În acest cîmp al conlucrării şi schimbului de idei şi informaţii, de o factură distinctă sînt scrisorile trimise lui Hasdeu de elevii săi, aflaţi la studii în străinătate. Sînt pagini de jurnal, relatînd, adesea pas cu pas, procesul formării ca specialişti a unor tineri care înpînzesc Europa, entuziaşti, încrezători în vocaţia lor de cercetători, lucrînd cu aplicaţie şi seriozitate. Tinerii se numesc Ioan Bianu, Ioan Bogdan, Moses Gaster, Lazăr Şăineanu, G. Dem. Teodorescu sau Gr. G. Tocilescu. În contactul cu orizontul ştiinţei europene, considerat indispensabil în formarea unui specialist, uimesc astăzi orientarea perfectă în alegerea locului pentru studii, a profesorilor şi a cursurilor utile, dar mai ales degajarea, lipsa de complexe cu care aceşti tineri români pătrund — şi sînt asimilaţi — în mediile ştiinţifice europene. Discipolii, reţinuţi după valoare, devin apoi colaboratori, colegi mai tineri ai celebrilor profesori şi întreţin profitabile relaţii de conlucrare. Dez-mărginirea, lipsa de complexe în faţa străinătăţii, venind din conştiinţa posibilităţilor şi valorii proprii, atît de caracteristice personalităţii lui Hasdeu, vor fi influenţat şi pe elevii săi, dacă nu îşi aveau sorgintea într-o mentalitate mai generală, sub semnul căreia s-au format mai toţi marii oameni de ştiinţă şi cultură.

Dintr-o astfel de perspectivă sînt abordate relaţiile şi la alt nivel, anume între Hasdeu şi colegii săi întru ştiinţă şi carte, germani (Hugo Schuchardt, Gustav Meyer, Gustav Weigand, Georg Curtius), austrieci (Franz Miklosich, Adolfo Mussafia), englezi (F.-Max Müller, Archibald H. Sayce), francezi (Emile Picot, Gaston Paris, Louis Leger, Paul Bataillard, Léon de Rosny), italieni (G.I. Ascoli, Angelo de Gubernatis, Napoleone Caix, Francesco Sabatini), ruşi (A.A. Potebnea, A.N. Veselovski), polonezi (Baudouin de Courtenay), sîrbi (Valtazar Bogišić, Čedomilj Mijatović, Stoian Novaković), cehi (J. Urban-Jarnik, A. Ludwig, Iosif Ladislav Pič), bulgari (Marin Drinov, Ivan Šišmanov), unguri (Paul Hunfálvy, Géza Kunn), nume citate dintr-un sumar mult mai amplu. Studiile savantului român, romanist, slavist, orientalist, indoeuropenist, istoric şi folclorist, erau cunoscute, intraseră în circuitul ştiinţific european şi deveniseră lucrări de referinţă. De aceea, scrisorile se transformă în mod obişnuit în dialog de lucru, se schimbă informaţii şi opinii, se apelează la reputata competenţă a lui Hasdeu în atîtea domenii, sînt solicitate cărţi şi reviste („Columna lui Traian" era citită, colecţionată, recenzată). Interesul merge, prin intermediul lui Hasdeu sau al lucrărilor lui, spre cultura românească în general. „Noi străinii — spune Hugo Schuchardt — avem tare multă nevoie să fim instruiţi în chestiuni româneşti...". Iar elogiile aduse colegului român n-ar fi la unison, cu o tonalitate foarte înaltă, dacă n-ar avea în vedere o valoare reală : „Ce n-aş da să pot avea şi eu asemenea felurite aptitudini, să fiu format atît de multilateral şi să reuşesc a da roade de prim rang în atîtea domenii ale ştiinţei şi ale activităţii generale a conştiinţei umane, iar în istorie şi lingvistică să aduc aşa de mari servicii prin muncă metodică, la nivelul progresului actual şi satisfăcînd cele mai mari exigenţe !" (Baudouin de Courtenay).

Există însă în fondul de scrisori adresate lui Hasdeu 52 de piese cu adevărat extraordinare. Ele provin de la lingvistul german Hugo Schuchardt. Chiar dacă scrisorile lui Hasdeu către Schuchardt (publicate în 1970 de D. Găzdaru şi utilizate de G. Mihăilă în ediţia recent apărută a tomului I din *Cuvente den bătrîni*) nu sînt incluse în volumele în discuţie, suficiente sugestii trimit spre o posibilă subintitulare a acestui epistolier „Proba obiectivităţii în ştiinţă". Dialogul este situat între 1874 şi 1897, timp în care cunoştinţa între cei doi evoluează spre o prietenie puţin obişnuită. Hasdeu este apelat la început „stimate domn", apoi „stimate domn şi coleg",

„stimate prieten și coleg", și, în fine, „stimate prietene". Primejduită în cîteva rînduri de Hasdeu, fire extrem de dificilă, această legătură nu s-a deteriorat datorită stimei reciproce, care nu era altceva decît stima pentru munca în domeniul științ i. Și totuși meritul hotărîtor pare să-i revină lui Schuchardt, admirabilei lui răbdări în fața iritantului și orgoliosului Hasdeu. Schuchardt îl „psihanalizează" în aproape toate scrisorile, vorbește despre firea lui pătimașă, deseori nedreaptă, despre vanitatea aproape copilărească, despre aroganța și impulsivitatea unor atitudini. În judecata sa, profesorul german nu confundă niciodată planurile, încercînd, răbdător și tenace, să-l clarifice și pe partener : „Această lipsă de sînge rece este aproape unicul neajuns al strălucitei dv. înzestrări științifice ; socot că este *o datorie de prietenie* să vă atrag atenția asupra ei. Ce s-ar întîmpla cu cercetarea științifică dacă toți am accentua într-o asemenea măsură *planul personal*?" (s.a.). Prin sensibilizarea conștiinței omului de știință, Schuchardt se străduiește să înlăture animozitățile, să găsească o cale de înțelegere, favorabilă atît menținerii probității științifice, cît și calității prieteniei : „obișnuiesc ca în locul *persoanelor*, să mă adresez *problemelor*" ; „vreau, dacă este posibil, să fac totul spre a vă mulțumi, fără însă a mă dezice sau contrazice" ; „Eu sînt un aliat cam prea sincer și brutal, dar *creditios*" (s.a.). Scrisorile lui Schuchardt produc astfel revelația unui subtil colocviu despre subiectivitate și obiectivitate în știință, aducînd totodată și acea judecată asupra lui Hasdeu pe care ne închipuiam că doar trecerea cîtorva decenii o putea da. Să spunem că totul pornește în scrisorile celor doi de la introducerea solicitată lui Schuchardt pentru tomul I la *Cuvente den bătrîni*, care a nemulțumit pe susceptibilul Hasdeu și a iscat controverse și îngerințe de tot felul, variante și avataruri ale lucrării lui Schuchardt, publicată în cele din urmă separat, însoțită de replica filologului român.

Întregind din cu totul alt unghi cunoașterea fenomenului Hasdeu în cultura românească, o serie de scrisori de familie, trimise de Alexandru Hîjdeu și Boleslav Hîjdeu, vorbesc despre destinul acestei „dinastii" de cărturari și patrioți, despre spiritul lor independent, incomod, bizar, de neînțeles în ochii multora. Imposibilitatea lui Alexandru Hîjdeu de a veni la București, unde era chemat în forul academic român, neîmplinirea ultimei lui dorințe, aceea de a muri în pămîntul strămoșilor, sfîșierile ultimilor lui ani dau dimensiunile unei drame tulburătoare.

Ca orice investigație legată de Hasdeu, editarea scrisorilor primite de scriitorul și savantul român a solicitat un efort mai deosebit. În primul rînd, scrisorile, redactate în diverse limbi, au fost traduse (cu excepția celor în limba franceză) și publicate atît în original cît și în versiune românească. În afară de rezolvarea dificultăților privind textul propriu-zis, editorii au avut de elaborat un aparat critic destul de pretențios, misiune de care ei se achită cu bune rezultate. Reținem aici cîteva observații, în speranța că vor fi utile celor care au în lucru și al treilea volum de corespondență Hasdeu.

Am semnala că o parte din scrisorile adresate lui Hasdeu, reunite acum, au fost publicate anterior, deși li se dă regim de inedite. Dacă în cazul unor periodice mai greu accesibile lucrul ar putea fi de înțeles, erau obligatorii, pentru Alexandru Hîjdeu, trimiteri la Liviu Marian (*Alexandru Hasdeu și Academia Română*, București, 1932) și la Eufrosina Dvoicenco (*Din relațiile lui Alexandru Hasdeu cu fiul său Bogdan* (*Două scrisori inedite*), în „Adevărul literar și artistic", XII, 1933, nr. 643). Astfel de mențiuni lipsesc și la unele scrisori emise de I. Bianu și de I. Bogdan. Dintre răspunsurile date de Hasdeu sînt citate numai cele publicate de D. Găzdaru (trimiterea se face însă ulterior la o altă notă decît cea în care sînt indicațiile bibliografice respective). Informații complementare, referitoare la alte scrisori emise de Hasdeu, apar cu trimitere la volumul al treilea al ediției, în care scrisorile vor figura, cu toate că ele fuseseră semnalate de alți cercetători. cu mult înainte. Bunăoară, scrisorile lui Hasdeu către A.N. Veselovski au fost publicate de Al. Teodorescu în 1965 (*B.P. Hasdeu și A.N. Veselovski* (*Scrisori inedite*), în „Anuar de lingvistică și istorie literară", t. XVI), astfel încît, în volumul al treilea, ele vor fi, de drept, *republicate*.

Notele, redactate de îngrijitorii ediției pe grupuri de scrisori, reflectă inegalitatea preocupării pentru deschiderea informației, presupusă de însăși natura textului editat. Calitatea este fluctuantă atît în privința notelor conținînd informații bio-bibliografice, cît și a notelor explicative, de context. Același nume beneficiază uneori de două sau mai multe note cu conținut asemănător, dar, datorită necorelării, se observă cu ușurință tratamentul diferit și chiar lipsa de concordanță a informației. Dacă, de pildă, într-o primă notă despre Șt.C. Michăilescu, se vorbește despre preocupările lui de filozofie și despre activitatea de redactor la „Tranzacțiuni literare și științifice" și la „Revista contimporană", o altă notă ignoră aceste preocupări (deși abia aici contextul o cerea) și îl amintește doar în calitate de *colaborator* la „Revista contimporană". Pentru marii scriitori, alcătuirea unor note este considerată de prisos, dar poate că Dimitrie Cantemir sau Nicolae Milescu ar fi trebuit să aibă cîte o succintă prezentare, cu atît mai mult cu cît au intrat în sfera de interes a lui Hasdeu (prin opoziție, vezi amploarea notei despre așa-zisul *Izvod al lui Clănău*). Extrem de sumare sînt majoritatea notelor referitoare la scriitorii secolului al XX-lea. În ediția discutată, care are în vedere și relațiile culturii române

cu alte culturi, citarea traducerilor făcute de scriitorii care corespondează cu Hasdeu sau sînt pomeniţi în scrisori este binevenită. În această privinţă, dar şi în altele, *Dicţionarul literaturii române de la origini pînă la 1900* va fi fost de sprijin îngrijitorilor ediţiei, ceea ce, într-un fel sau altul, trebuia menţionat. De remarcat, de pildă, că în cazul unui Petru Răşcanu, pentru care dicţionarul sus-menţionat propune numai o ipoteză de atribuire a unor traduceri (aflate în manuscris la Iaşi), ipoteza se transformă aici în informaţie sigură.

Am semnala apoi cîteva inadvertenţe. Provoacă nedumerire identificarea unui Alexandru Leppadatu — care scrie din Iaşi, la *1882*, despre *tatăl său* — cu Alexandru I. Lapedatu, cunoscut istoric, fiu al scriitorului ardelean Ioan Al. Lapedatu, mort la Braşov, în *1878*. O notă despre aceasta din urmă, care ar fi pus în evidenţă inexactitatea, este însă evitată. Mai trebuie precizat că „Ţiganiada" lui I. Budai-Deleanu a apărut în „Buciumul român" din februarie 1876 pînă în 1877, nu între 1875—1877, că „Archivu pentru filologie şi istorie" îşi încetează apariţia în noiembrie 1872, nu în 1873, că Aureliu Candrea — şi nu I.A. Candrea — a colaborat cu M. Canianu etc. Cîteva observaţii s-ar referi şi la acurateţea titlurilor (notele despre Gh. Alexici, Gr. Gănescu, A.T. Laurian, Ciru Oeconomu, I. Pop-Reteganul, I.G. Sbiera, Gr. G. Tocilescu ş.a., dar şi cele despre... Iulia Hasdeu). Să considerăm o neglijenţă de corectură semnalarea anului 1864, în loc de 1867, ca an al editării şi reprezentării piesei „Răzvan-vodă" a lui Hasdeu, oscilarea între A.A. şi A.N. Veselovski etc. În sfîrşit, se poate spune „Iulia-junior" şi „Iulia-senior", cum scriu editorii ?

Utilitatea şi valoarea acestei restituiri referitoare la B.P. Hasdeu sînt însă cu mult prea mari pentru a continua lista unor observaţii. Pentru orice cititor, satisfacţia, bucuria ţin exclusiv de ceea ce am putea numi *spectacolul personalităţii în cultură*.

Gabriela Drăgoi

DAN MĂNUCĂ, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu*, Bucureşti, Editura „Sport Turism", 1982, 300 p.

Pe urmele lui Mihail Sadoveanu este o încercare de dublă reconstituire a unui complicat fenomen socio-literar pe care l-am numi, pentru a-l individualiza oarecum în planul spiritualităţii româneşti, „fenomenul Sadoveanu". În funcţie de strategia cercetării, Dan Mănucă se fixează cînd pe portativul textelor, în existenţa lor paradigmatică, neserializată, pentru identificarea unor elemente de comportament uman (autor-personaje) semnificative, cînd pe cel al biografiei concrete, consemnate în date şi documente, pentru decriptarea unor mutaţii stilistice deja configurate sau în devenire. Astfel, cercetătorul îşi asigură posibilitatea de a verifica mereu planul „de adîncime" al operei sau al omului, transformînd amănuntul biografic semnificativ în suport pentru comentarii literare, secvenţa artistică aflată în corelaţie devenind expresia obiectivată a comportamentului scriitoricesc.

Considerînd omul şi opera, pe rînd, complementare „fenomenului Sadoveanu" (şi nu ierarhic, de pildă opera subordonată artistului ori invers, cum ne-a obişnuit cercetarea tradiţională), Dan Mănucă a fost obligat de natura materialului să facă apel, cu competenţă, la cercetarea interdisciplinară, mai adecvată problematicii abordate. El se putea stabili, cu succes, şi la o singură serie de probleme : fie la cele care ţin strict de fiinţa operei, ca realitate autonomă, fie la cele care ţin de sfera artistului, ca *summum* de atribute umane. În cazul dintîi, ar fi realizat un studiu de estetică literară, în cazul al doilea ar fi pus în evidenţă destinul uman al unui creator model. Ar fi rămas însă în umbră unele latenţe care apar la lumină numai în anumite circumstanţe determinante sau specifice şi care reprezintă cheia unor valorizări de maximă însemnătate pentru sociologia literaturii. Pe asemenea *latenţe* şi *circumstanţe* cade accentul cărţii lui Dan Mănucă şi, în funcţie de integrarea lor în „fenomenul Sadoveanu", se justifică şi meritul incontestabil al cercetării.

Ca să precizăm utilitatea studiului, să ne amintim că observaţia lui G. Ibrăileanu despre geneza *Balaurului* (fără îndoială, făcută cu ajutorul lui Sadoveanu însuşi) a rămas memorabilă în istoria literară. Criticul de la „Viaţa Românească" poate fi considerat deci şi în această privinţă un precursor, deşi tipul de cercetare „pe urmele lui...." nu era previzibil la acea dată. A selecta elementele semnificative cu dublă aderenţă (artist—operă), circumstanţele, pretextele (ca acela semnalat de G. Ibrăileanu) şi a le asigura o asemenea ordine epistemică, încît să se poată particulariza un „fenomen" al scrisului românesc, înseamnă să te angajezi cu toată conştiinţa într-o cercetare destinată să lămurească multe aspecte obscure din viaţa şi creaţia unui autor de primă mărime ca Mihail Sadoveanu.

Scanned with OKEN Scanner

S-ar putea spune că personalitatea lui Mihail Sadoveanu, ca artist şi ca om, se oferă de la sine, fără nici o dificultate pentru o lucrare de tipul „pe urmele lui...“ În mare parte este adevărat. Dar, în acelaşi timp, materialul cu care ne-am obişnuit deja din diverse surse poate constitui serioase capcane pentru cercetătorul prea grăbit şi imprudent. Autorul *Baltagului* a sensibilizat foarte puternic conştiinţa românească, de aceea, uneori, liniile portretului nu mai sînt reţinute în cadrele realului. Asemenea lui Eminescu, artistul Sadoveanu intră în legendă, tinde să devină simbol al neamului. Faptul ţine tot de „fenomen“. Dar pentru cercetătorul hotărît să „reconstituie“ din documente destinul uman (identificîndu-i totodată dublul imaginar concretizat în forme de gîndire, impulsuri lirice, personaje) este într-adevăr o dificultate să desprindă adevărul de legendă şi să restituie lectorului, deja avînd anumite prejudecăţi, portretul exact al marelui prozator. Din nou trebuie reţinută nota convingătoare a cărţii în acest sens.

Autorul a reuşit cel mai adesea să localizeze împrejurările, să explice mobilurile, să coreleze, dovedind familarizare deplină atît cu documentele de arhivă, cu exegezele mai vechi ori mai noi, cît şi cu diferitele tipuri de texte sadoveniene, de la jurnalul de călătorie pînă la operele de cea mai pură ficţiune. Acestea din urmă îi inspiră lui Dan Mănucă forme de limbaj specifice prozatorului, pe care le utilizează în anumite împrejurări, ca semn al unor afinităţi elective. Cercetătorul le ocoleşte însă acolo unde emite judecăţi de valoare. De altfel pericolul molipsirii limbajului, prin adîncirea în textele poetice sadoveniene (şi care riscă să provoace ticuri verbale) l-a resimţit şi N. Manolescu, cum singur mărturiseşte în cunoscutul său eseu despre Mihail Sadoveanu.

Aşadar, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu* nu este o monografie propriu-zisă, ci un dialog *sui-generis* între artist (om şi creator) şi operă, pentru a fi surprinse, în jocul spontan al existenţei, modalităţile de constituire şi transformare a tehnicilor de imaginare. Cum ni se sugerează în *Cuvînt înainte*, nici titlul nu trebuie luat în înţelesul lui literal, „pe urmele lui...“ însemnînd deopotrivă itinerar geografic dar şi spiritual, în spaţiu, dar şi în timp. De aceea elementul biografic este condiţionat de corelativele sale imaginare şi nu este introdus în existenţa în sine. Tot în mod „voit“, nici cronologia nu este respectată în logica ei matematică, ci în aceea a artei. De aici şi structura specială a cărţii, autorul indicînd, în capitole special consacrate, circumstanţele care ţin de complementara umană a „fenomenului Sadoveanu“. Cu riscul de reaminti unele secvenţe biografice mai mult sau mai puţin cunoscute din „anii de ucenicie“, campaniile militare, viaţa de familie, Dan Mănucă atrage atenţia asupra predispoziţiilor care au favorizat diferite mutaţii stilistice. Căci, este ştiut (şi psihologia o certifică), orice elaborare artistică îşi are obîrşia într-o stare lirică difuză şi „desfătătoare“, cum ar spune Edgar Poe, iar o asemenea situaţie preexistentă, de natură sentimentală, i se potriveşte perfect lui Sadoveanu.

Oamenii şi locurile au în existenţa spirituală a prozatorului, ni se spune în carte, o viaţă pendulatorie, de plecare şi revenire în largi mişcări concentrice. Locul de formare (adeziune sufletească, lectură, etc.) din anii copilăriei îl constituie Paşcanii (vatra) şi Fălticenii. Dan Mănucă se abţine de la comentarii psihanalitice, deşi marele prozator era familiarizat, ca orice intelectual al vremii, cu doctrina. Şi nu greşeşte. Ocolind o posibilă teorie a „cuibului“ (simbol al vetrei materne), cum s-a mai încercat de către alţi exegeţi ai operei lui Mihail Sadoveanu, cercetătorul preferă să-i urmărească peregrinările care se extind de la regiune la regiune, cuprinzînd întreaga ţară. Sadoveanu se înalţă treptat spre efigie şi simbol, asemenea lui Eminescu şi marelui creator anonim, autorul *Mioriţei*.

Consemnarea funcţiilor germinative ale circumstanţelor (locuri, oameni, întîmplări) constituie încă unul dintre meritele acestei interesante cercetări : „S-ar părea că aici, spune Dan Mănucă, la Nada Florilor, Sadoveanu deprinde cunoaşterea oamenilor, descoperind, dincolo de straie, un fel de a fi cu totul particular. „Mumiile hieratice“ pe care le surprind, încremenite, de plăvii, cele dintîi raze ale soarelui, sînt primele modele, impresionante şi vii, cu atît mai vii cu cît forţa lor de impresionare este asociată cu o pasiune“ (p. 53). Iată ce a însemnat şi experienţa războiului : „S-ar putea spune că abia acum Sadoveanu are cea dintîi ocazie de a cunoaşte firea ţăranului român, abia acum se întîlneşte cu o psihologie specifică, abia acum se apropie — fie şi numai dintr-o anume latură — de un mod de a gîndi“ (p. 63). Şi mai departe : „Vacanţele de la Verşeni, plimbările nocturne de la Rădăşeni, pescuitul la Nada Florilor, iarmaroacele de la Paşcani ori Fălticeni nu i-au îngăduit totuşi lui Sadoveanu, încă lipsit de posibilitatea unei observaţii mature, să cunoască îndeaproape lumea satului. Tîrgoveţii, funcţionarii şi mahalagiii, boierii şi boiernaşii, cîrciumarii, preoţii şi notarii sînt mai animaţi, mai plini de culoare şi de vigoare decît ţăranii. Odată cu îmbrăcarea surtucului militar, împărţind traiul zilnic, vreme îndelungată, cu flăcăii din părţile Fălticenilor şi ale Paşcanilor, Sadoveanu îşi schimbă într-o clipă şi modul de a-i privi, în povestirile sale, pe ţăran“ (p. 65), Sau următoarea constatare, poate prea tranşantă : „Părăsind Fălticenii, Sadoveanu renunţă în bună măsură şi la o modalitate literară, întrucît priveşte lumea în alt chip“ (p. 121).

Scanned with OKEN Scanner

Paralel cu aceste consemnări vizînd motivarea impulsului creator, Dan Mănucă reușește să surprindă procesul constituirii viziunii artistice tipic sadoveniene. O ilustrează, de pildă, teoria sa despre *muntele vizualizat*, ca spațiu concret ce patronează viața spirituală a oamenilor obișnuiți, și despre corelatul acestei metafore, „muntele ascuns", elementul de convergență, în transcendent, al spiritelor alese și active, semnul de identitate al muntenilor de tradiție. Din perspectiva acestui spațiu spiritualizat, fără semantica specifică lui Blaga, cercetătorul propune o discuție originală privind înrudirea comportamentală a unor personaje aflate în cele mai variate registre ale prozei sadoveniene: Profira Ursachi — Ștefan cel Mare — Moș Calistru — Chesarion Breb — Vasile Negrea — Lizuca — Mihail Sadoveanu — Vitoria Lipan — Lisaveta: „Femeia de la munte are o sumă de trăsături care o aseamănă izbitor cu Ștefan cel Mare" (p. 157—158). Sau: „S-ar putea spune că *Baltagul* este romanul familiei din care Chesarion Breb se desprinde și care rămîne la poalele muntelui inaccesibil, stăpînind un spațiu spiritual asemănător aceluia în care va ajunge căutătorul zăpezilor veșnice" (p. 158). După cum ni se spune în *Cuvînt înainte*, a „confundat în mod voit" aceste personaje, întrucît ele ar ilustra „un proces artistic" denumit de Dan Mănucă „identificare centripetă". Fie și așa, În orice caz, chiar dacă tipologia șochează sau nu, ea se înscrie ca o ipoteză privind geneza unor personaje sadoveniene, ipoteză de real interes pentru cercetarea actuală. Asemenea altor studii semnate de Dan Mănucă, și *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu* se menține sub semnul unui acut interes științific.

Magda Ursache

EDGAR PAPU, *Motive literare românești*, București, „Eminescu", 1983, 181 p.

Ultimele două volume ale lui Edgar Papu, deși apărute la scurt interval, la aceeași editură, în condiții grafice identice și proporții apropiate, ne relevă interese și preocupări total divergente. Dacă primul, *Orizonturi la început de veac*, se constituie, după cum mărturisește autorul în *Cîteva deslușiri*, ca „o carte consacrată exclusiv preocupărilor de literatură universală", în schimb, cel de al doilea, pe care îl avem în atenție, trebuia să se dirijeze în mod fatal către domeniul literaturii române.

Volumul *Motive literare românești* pleacă de la ideea, mărturisită în *Introducere*, că studierea motivelor „ilustrează la fel de coerent [ca și cercetarea sistematică a autorilor, a curentelor sau a genurilor] ansamblul literar căruia îi aparțin" (p. 5). Iar această „ilustrare" este echivalentă cu surprinderea „specificului și fizionomiei distinctive a unei literaturi" (*ibid.*).

Fără îndoială, ideea nu este întru totul nouă. Încercările care și-au propus conturarea specificului național românesc, a „profilului spiritual" al poporului nostru sau a „personalității" literaturii române, nu s-au putut dispensa de a analiza, printre alte „constante dialectice" (sintagma îi aparține lui Bazil Munteanu), cîteva motive fundamentale. Însuși G. Călinescu afirma în a sa *Istorie a literaturii române*.... preluarea din literatura populară a unor teme, nu neapărat „a celor mai vaste și mai adînci în plan universal", ci a celor apte „a constitui o tradiție autohtonă" și pe care le numește „mituri ale literaturii române". Numărul acestor motive specifice era, inevitabil, redus, excluzîndu-se de la sine toate cele care erau susceptibile de a fi venit din alte arii culturale.

Contrar acestei poziții de maximă abstractizare și avînd în vedere faptul că preluarea oricărui motiv literar străin îi imprimă acestuia modificări discrete, se poate concepe o recenzare exhaustivă a motivelor existente în literatura noastră, continuată de un studiu comparatist al acestora, care, îndubitabil, ne-ar conduce la conturarea, sincronic și diacronic, a mentalității poporului nostru.

Edgar Papu ne propune în volumul recent o cale de mijloc; renunțînd la analiza motivelor de producție strict autohtonă, el se decide la aplicarea unei grile, formată din trei criterii: *continuitatea*, prin care înțelege regăsirea motivului la scriitori care acoperă cel puțin un secol de istorie literară, *valoarea* scriitorilor la care se apelează, întrucît „un scriitor secundar, și cu atît mai mult unul mediocru nu pot reprezenta specificul unei literaturi" (p. 5) și, în fine, „stenotermia", condiție „dependentă de spațiul geografic, inclusiv de trecutul acestui spațiu în care ne integrăm" (p. 6).

Dacă înțelegem bine, „stenotermia" coincide cu ceea ce Edgar Papu numește puțin mai departe „resorturile formării lor [a motivelor] într-un volum mai cuprinzător și mai adînc al spiritului românesc" (p. 6). resorturi detectate „fie în zona folclorului nostru, fie în aceea a unor împrejurări cu caracter durativ din trecut" (p. 6). Dar, cum este iluzoriu să credem că putem găsi aceste resorturi direct, în stare nativă, în zonele indicate, după opinia noastră, se face apel,

Scanned with OKEN Scanner

cel puţin într-o anumită măsură, la teorii, puncte de vedere, deducţii, constituite deja. Prin urmare, ceea ce ni se oferă este, măcar în parte, un cerc vicios. De altfel, Edgar Papu nu insistă asupra valorii hermeneutice a motivelor literare, sperînd ca analiza diverselor ocurenţe ale acestora să realizeze implicit obiectivul propus iniţial.

Cele trei criterii aplicate astfel îl conduc la definirea unui număr de motive literare „româneşti", destul de important, dacă autorul renunţă la a-l da integral, nepropunîndu-şi un „inventar exhaustiv" al acestora, ci doar analiza celor mai „reprezentative". Acestea sînt următoarele : „absurdul şi antiliteratura", „avatarul", „metamorfoza", „enigma", „fata morgana", „dorul hipostazat", „Orientul" şi „muntele sacru". Simpla lor denumire semnalează prezenţa tuturor acestor motive şi în alte arii culturale, însuşi autorul amintind în cazul multora cîteva creaţii din literatura universală în care pot fi întîlnite. Analiza comparatistă, inevitabilă în astfel de cazuri, este însă înlocuită de cîteva aprecieri globale, greu de controlat de către nespecialişti. Astfel, vorbind de elementele de absurd întîlnite la clasicii noştri, Edgar Papu afirmă : „Acest filon al nostru nu numai că îl precede pe Alfred Jarry, dar îl depăşeşte ca pondere funcţională în cadrul literaturilor respective" (p. 13). Sau despre avatar : „Literatura română este poate unica în Europa, unde acest motiv s-a perpetuat de peste o sută de ani într-un lanţ neîntrerupt de forme noi şi originale, aflîndu-se continuu prezent la atîţia din marii noştri scriitori" (p. 35—36) etc.

Substanţa studiilor se concentrează în două operaţii, şi anume în identificarea diverselor ocurenţe ale motivului literar şi în descifrarea sensurilor pe care le cîştigă de fiecare dată. Prima operaţie nu este mai puţin dificilă decît cea secundă, căci totalitatea ocurenţelor unui motiv în creaţiile unor scriitori care acoperă o sută de ani de literatură românească, se dispune ca o progresie, ca o istorie. Este normal atunci ca la „origine" cercetătorul să aibă de a face cu stadii embrionare, cu schiţe informe, uşor confundabile. Edgar Papu îşi dovedeşte măiestria şi cunoaşterea perfectă a materialului la care se limitează, clasicii noştri, sesizînd elemente de absurd la Hasdeu, la Eminescu şi Creangă, în texte neconsiderate din acest punct de vedere pînă acum, sau „avatarul" la N. Iorga şi Brătescu-Voineşti, la Bacovia şi Arghezi, „metamorfoza" la Alecsandri şi Eminescu, Macedonski şi M. Blecher, „enigma", care alătură nume ce refuzau orice apropiere pînă acum : Vasile Pârvan şi Lucian Blaga, Camil Petrescu şi Mateiu Caragiale etc.

Uneori, în identificarea unui motiv literar poate să rămînă un rest de incertitudine. Este greu de crezut că regresia într-un timp, „lacustru", la Bacovia, se încadrează în unul din tipurile de „avatar", ca pulverizarea mănuşii domnişoarei Crisitina, din romanul lui Mircea Eliade, se încadrează într-un tip de metamorfoză, sau poemul lui Macedonski *Acşam Dovalar* în categoria „iluziilor definitive". Singurul temei al acestei din urmă identificări este considerentul că numele propriu Kars se referă la podişul Cars, actualmente în Iugoslavia, renumit prin fenomene carstice şi nicidecum prin însemnele culturii musulmane. Însă referinţa este mai degrabă la oraşul Kars, situat la nord-estul extrem al Turciei. Numele revenise deseori în comunicatele de război, localitatea fiind asediată de ruşi în 1855 şi 1877. În acest caz, departe de a fi relatarea unui fenomen optic trăit de eul poetic, poemul se încadrează în motivul „Orientului".

Lăsînd la o parte aceste puţine cazuri controversabile, studiile consacrate de Edgar Papu motivelor literare amintite pun o serie de probleme, deschid noi orizonturi interpretării unor opere. Ceea ce contribuie în mare măsură la aceasta este spiritul de fineţe al autorului, care determină multiplicarea distincţiilor, a nuanţelor, ocolind în acelaşi timp pericolul pulverizării unităţii şi identităţii motivului literar, precum în cazul „absurdului", al „avatarului" sau al „dorului hipostazat". În studiul consacrat acestui din urmă motiv este de regretat faptul că Edgar Papu nu a valorificat rezultatele cercetării recente a lui Ion Coteanu — *Dorul, personaj de mit* (în volumul colectiv *Semantica şi semiotica*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, p. 235—239), care, plecînd tot de la intuiţia lui Lucian Blaga, pe baza unui bogat material, ajunge la concluzia că în folclorul nostru *dorul* capătă consistenţa unui personaj de mit. Nu putem decît să regretăm, de asemenea, că o serie de sugestii, presărate cu generozitate peste tot, nu sînt suficient dezvoltate, date fiind limitele reduse între care autorul şi-a conceput volumul. Pe de altă parte, lărgirea cercului de scriitori investigaţi ar da un plus de greutate analizei unor motive literare.

Stilul studiilor şi al eseurilor lui Edgar Papu este prea bine cunoscut pentru a mai insista asupra lui. Acelaşi spirit de fineţe, luptînd cu nuanţe greu exprimabile, îl face pe autor să uzeze mereu de neologism, introdus uneori cu adaptări mai puţin reuşite, ca de exemplu : *proeminează, afecţionează, gratuitism, capitoase* ş.a.

În concluzie, deşi volumul lui Edgar Papu nu-şi atinge scopul propus iniţial, de a surprinde direct, nemediat, „specificul şi fizionomia" literaturii române, totuşi el are merite deosebite, aşa cum s-a văzut, în semnalarea unui număr de motive literare ce se pot întîlni la clasicii noştri şi în analizele sugestive consacrate lor.

Victor Durnea

ION VASILE ŞERBAN, *Literatură şi societate (Repere pentru interpretarea sociologică a literaturii)*. Bucureşti, „Eminescu" 1983 ; 424 p. ; *Critica sociologică*, Bucureşti, „Univers", 1983, 271 p.

Între apariţiile editoriale remarcabile[1], care semnalează în ultimii ani o intensificare şi o diversificare a cercetărilor literare din perspectiva sociologică, cele două cărţi ale lui I.V. Şerban se disting, înainte de orice însuşire intrinsecă, printr-o foarte precisă focalizare a obiectului (critica sociologică) şi, totodată, printr o opţiune deschisă pentru versantul teoretic al problemelor.

Ambele trăsături le asigură o largă deschidere asupra cîmpului vast al ideilor literare, interesînd astfel, deopotrivă, cele mai diverse categorii de cercetători : esteticieni, critici şi istorici literri, eventual sociologi.

Fără aceste precizări, mai ales prima carte poate trece drept altceva decît este : o lucrare de teorie literară a cărei finalitate îl transcende de fapt conţinutul. Numai subiacent şi exclusiv pentru necesităţile demonstraţiei autorul recurge la incursiunea istorică, dar şi atunci tipologic şi nu monografic.

„Am socotit necesar (...) să meditez asupra întregului ansamblu al raportului literar-social, asupra legăturilor lui cu posibilităţile cercetării literare. Rezultatul a fost această carte în care am urmărit o ordine problematică a relaţiei dintre literatură şi societate, spre a configura — în chiar ontologia operei literare — premisele particulare ale unui demers critic din perspectivă socială" (p. 10)

Preliminariile istorice descifrează, în mutaţiile survenite în orientarea spiritului modern, condiţiile apariţiei criticii ştiinţifice şi a celei sociologice ca formă particulară a ei.

Omul modern trăieşte cu mentalitatea specializării. La originea ei se află declinul filozofiei ca explicaţie integratoare a lumii şi avîntul ştiinţelor particulare, care propun o imagine fragmentară a realităţii. După romantism, care poate fi considerat o reacţie anticipată la această fărîmiţare, arta şi reflecţia asupra ei n-au scăpat de fascinaţia spiritului ştiinţific, consecinţa fiind pe cît de importantă pe atît de paradoxală : artă devine conştientă de legăturile ei cu realitatea socială, descoperindu-şi concomitent, puternica „vocaţie autonomistă".

„Autonomia nu face decît să exprime în planul artei mentalitatea specializării, iar supremaţia formei cere lectorului să răspundă (şi el) exigenţelor acesteia" (p. 32).

Simplă translare, la început, a metodologiei ştiinţelor sociale în domeniul literaturii, critica sociologică n-a reuşit să-şi definească un statut propriu, înstrăinîndu-şi treptat obiectul, opera literară ca fapt estetic. Ea împărtăşeşte astfel soarta tuturor orientărilor care, fetişizînd spiritul ştiinţific, transformă autonomia şi specializarea din condiţii ale progresului în premise ale dezumanizării artei şi ale practicării ştiinţei fără conştiinţă în critică. Reintegrarea spiritului filozofic este pentru orice act critic o necesitate şi o şansă.

O epistemologie a relaţiilor interdisciplinare, al doilea capitol, încadrează critica sociologică, în virtutea dublei naturi a operei literare (creaţie individuală şi fapt social) între disciplinele de graniţă cu personalitate proprie : „Utilizînd metode şi modalităţi analitice, instrumente de lucru şi concepte proprii sociologiei (alături de formele specifice ale studiului literar), critica sociologică îşi exprimă fără echivoc finalitatea : descoperirea operei dintr-un unghi al axiologiei estetice. Dependenţa epistemologieică este univocă, determinată exclusiv de opera literară ca lume fictivă, deci ca obiect al criticii literare. Critica sociologică nu aparţine în nici un fel domeniului cercetării sociologice, fiind o formă de critică literară " (p. 76).

După această delimitare istorică şi epitemologică a obiectului cercetării, autorul abordează raportul literatură-societate, căutînd în însăşi natura acestuia o premisă a criticii sociologice. Dincolo de varietatea sa istorică acest raport se prezintă, constant, fie ca „relaţie de contiguitate", fie ca „relaţie de alteritate", traducînd opoziţia filozofică *materialism-idealism*, ceea ce în estetică şi practica artistică determină atitudini polare faţă de social : *angajare — autonomie* sau, în formele lor radicale, partinitate — estetism, ambele, victime ale reprezentării unilaterale a obiectului căci, în realitatea ei ireductibilă, „opera există ca autonomă şi eteronomă în acelaşi timp, eteronomia fiind obligată spre a fiinţa (artistic) — să apară în forme autonome, ceea ce presupune, dincolo de aparenţe, o existenţă nouă (cu alt statut şi altă funcţie pentru faptele ei" (p. 137).

1. Paul Cornea, *Regula jocului (Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenţii modele)*, Bucureşti, „Eminescu", 1980 ; Aurel Codoban, *Repere şi prefigurări (Eseuri de istoria şi epistemologia sociologiei artei)*, Cluj-Napoca, „Dacia", 1982. *De la N. Filimon la G. Călinescu. Studii de sociologie a romanului românesc*. Cu un studiu introductiv de Paul Cornea, Bucureşti „Minerva", 1982.

Altfel spus, istoria cristalizării conceptului de *autonomie*, înţeles ca interiorizare şi de realizare progresivă a eteronomicului, se confundă cu procesul devenirii artei ca arta. Autorul identifică trei mari etape în constituirea modelului plăsmuirii artistice: momentul „autonomiei sociale", „al autonomiei sincretice" şi al „autonomiei teoretice", reprezentînd, ultimul, prin Kant, deplina conştientizare a conceptului. Concluzia investigaţiilor subliniază fără echivoc poziţia autorului: „Cîştigarea conceptului de autonomie rămîne pentru gîndirea estetică o realizare fundamentală, cu atît mai mult cu cît problema autonomiei nu se poate pune niciodată în planul viu al practicii artistice, decît cu preţul suprimării ori falsificării ei, pe cînd constanta eteronomică a artei se impune oricui (deşi, deseori în chip fals) ca însăşi substanţa artei (p. 174—175).

Întrucît statutul ontologic al operei implică raportul *autonomie — eteronomie*, I. V. Şerban îl propune ca „premisă reală a criticii sociologice", definită generic şi provizoriu astfel: „Critica sociologică este o explicare a artei din interiorul ei, o determinare a modului în care formele operei — ca obiectivări ale unei atitudini faţă de lume — sînt expresia omului socializat şi a devenirii lui" (p. 206 — 207).

Propunere pentru o definiţie a literaturii este, fără îndoială, problema cea mai incitantă din capitolul al patrulea, *Premisele criticii literare sociologice*. Statutul ontologic al operei literare impune definirea literarturii ca proces social, fiinţînd, prin intermediul limbii, ca *fapt social* (entitate obiectivă) şi ca *fapt literar* (ficţiune obiectivată a subiectivităţii creatoare) într-o unitate dialectică indisolubilă.

I.V. Şerban configurează structura procesului literar după modelul propus de Roman Jakobson pentru structura limbii.

Factorilor constitutivi (opt la număr: autor, mesaj, cod, valoare, context, spaţiu social, timp, lector) — dispuşi pe o „abscisă a subiectivităţii „(autor mesaj, lector) şi o „ordonată a obiectivităţii" (context, mesaj, cod), le corespund tot atîtea funcţii (creativă, poematică, metaforică, axiologică, ontologică, sociologică, istorică, comprehensivă), ceea ce face posibilă lectura plurală a operei, fiecare tip de lectură autonomizînd şi instituind ca „proiect teoretic particular" una sau mai multe din aceste funcţii.

„Considerarea privilegiată a literaturii ca expresie a societăţii (nu oglindă, ci conştiinţă de sine a omului social, n.n. — Gh. H.) face din opera literară obiect al criticii sociologice" (p. 265).

Dar tradiţia interpretării literaturii din perspectiva raporturilor ei cu societatea învederează mai degrabă o întemeiere a demersurilor analitice „pe ideea caracterului determinat al operei şi pe înţelegerea ei ca oglindă a societăţii" (*ibid.*) Considerarea literaturii ca „produs", efect al supralicitării principiului cauzalităţii, înscrie această tradiţie critică în abordarea extrinsecă (indirectă) a operei literare, pe care, într-o formă sau alta, o transcende denaturînd-o printr-o destinaţie improprie.

Deşi nici una din teoriile şi metodele analizate critic de I.V. Şerban în capitolul *Interpretarea sociologică a literaturii — O schiţă istorică*, chiar dacă e semnată Sainte-Beuve, Taine, Lukacs, Dobrogeanu-Gherea, Goldmannn, etc. nu poate fi reţinută ca model al unei tehnici de analiză" (p. 391), autorul sesizează o orientare ascendentă în tradiţia interpretării sociologice a literaturii, aspiraţia de a deveni act critic autentic.

Examenul critic al tradiţiei, cu bilanţul său negativ, cerea autorului, în replică, edificarea propriului model interpretativ. *Critica literară sociologică*, apărută în acelaşi an, dar la altă editură, este, prin urmare, nu doar o continuare a primei cărţi, dar şi o încununare necesară a impresionantului efort analitic întreprins acolo.

Unghiul de atac al problemelor rămîne şi aici cel teoretic, deci toate afirmaţiile se fac în registrul posibilului, chiar dacă fundamentarea logică e fără cusur. Autorul e conştient că teoreticianul propune doar proiecte şi nu reţete infailibile de acţiune într-un domeniu unde talentul are primul şi ultimul cuvînt.

Primul capitol rezumă argumentele care în prima carte degajaseră, în chiar ontologia operei literare, premisa construirii unui „proiect critic din perspectivă socială".

Principala dificultate ce se ridică în faţa acestei intenţii ar fi identificarea trăsăturilor individualizante ale criticii sociologice în raport cu alte discipline care o concurează în explorarea relaţiei literar — social.

Critica literară şi critica sociologică, Critică şi filozofie socială, Critică sociologică şi sociologia literaturii, Critică şi filozofie, Critică şi estetică sînt tot atîtea capitole cîte distincţii operează I.V. Şerban în vederea definirii statutului specific al criticii sociologice, concretizabilă ...„în funcţie de un obiect propriu (selecţia operelor cu o privilegiată şi explicită prezenţă a socialităţii) şi printr-o modalitate analitică determinată de exigenţele acestei opţiuni" (p. 23)

Ca orice act critic autentic, critica sociologică este totală, vizînd integralitatea fiinţei operei şi aspirînd să depăşească „simpla explicaţie genetică" pentru a explora „... socialitatea ca

esenţă a omului (...) în chip deosebit în aspectele obiectualităţii ei" (p. 50). Condiţia criticii literare sociologice, avînd în vedere statutul ei interdisciplinar, este paradoxal : abordează opera pe versantul eteronom spre a-i afirma şi consolida autonomia artistică. Socialul pe care îl vizează e „...imanenţă a operei, lume cu aparenţa unei societăţi (...), o societate *ideală*, fiinţînd în sine şi pentru sine ca produs al imaginaţiei creatoare, avînd nevoie pentru a fi ceea ce este de o conştiinţă străină care să-i realizeze virtualitatea" (p. 52.)

Această orientare voluntară către autonomia estetică a operei, distinge critica sociologică de sociologie şi de sociologia literaturii pentru care opera e *un mijloc*, *un document* integrabil unei ordini axiologice străine : valorile moral-ideologice ale societăţii.

Dacă faţă de sociologie şi sociologia literară, critica sociologică refuză a-şi recunoaşte vreo afinitate sau vreo dependenţă epistemologică, raporturile ei cu filozofia sînt mai puţin antinomice şi „...par să admită condiţiile unei alianţe", deşi, prin exces, deschiderea filozofică a criticii poate trăda adevărul artistic al operei.

Preocupată exclusiv de unicitatea vie a operei, critica sociologică uzează, fie şi subiacent de nişte constante teoretice pe care i le serveşte estetica, deoarece „neiniţiată teoretic (...) conştiinţa critică retrăieşte opera în chip mimetic, fără să-i poată surprinde sensul şi fără să-şi exprime angajarea autentică" (p. 177).

Pentru a rezolva aparenta contradicţie, autorul propune să distingem între *constante teoretice* (rezultat al generalizării estetice şi premise ale formalizării criticii) şi *constante literare* (moduri concrete de manifestare a constantelor teoretice în operă), ceea ce ni se pare de o prudenţă excesivă, căci nici un critic nu va confunda cele două nivele.

În sfîrşit, ştim acum ce nu este critica sociologică şi cîte pericole de „ratare" o pîndesc la tot pasul. Rămîne ca din *Posibilităţile criticii literare sociologice* să ne dăm seama mai exact ce este şi, mai ales, ce poate ea.

Mărturisim că nu înţelegem de ce I.V. Şerban renunţă la propria definiţie dată literaturii şi apelează la ideile lui Pierre Francastel, pentru a reafirma, dacă mai era nevoie, că opera literară este autonomă ontologic faţă de cronotopul socio-istoric în miezul căruia se instalează spre a-l nega şi a-şi institui propria lume fictivă.

Această viziune a unei lumi fără corespondent real, critica sociologică o pune la baza proiectului ei. Practic însă aria ei de investigare e limitată de condiţia prezenţei explicite în operă, fie şi sub o formă fragmentară, destrămată (cazul literaturii fantastice, alegorice sau parabolice) a unor elemente eteronome pe care conştiinţa critică să le poată organiza coerent ca pe un spaţiu referenţial evocînd societatea. Poezia deci, în care obiectualitatea eteronomică e resorbită total în autoreferenţialitatea limbajului, dar şi romanul „poetic" modern se refuză criticii sociologice.

Critică eteronomică, critica sociologică se va orienta către acele opere „...în care formele obiectivează o lume sub aparenţa purei nemijlociri sociale" (p. 216), dar, menţinîndu-se în limitele spaţiului fictiv al formelor, ea este, implicit, o critică imanentă şi estetică.

Aceasta e posibil în condiţiile înţelegerii *referentului* ca „emanaţie a formelor imanente", ceea ce conferă subiectului receptor o funcţie creatoare *sui-generis*, prin care răspunde de fapt ambiguităţii simbolice a operei. Asistăm astfel la o variaţie a referentului rezultînd dintr-o „contemporanelzare" succesivă a contextului socio-istoric, situaţie valabilă nu doar pentru operele non-mimetice, ci şi pentru cele „reprezentaţional-mimetice" (Balzac, Tolstoi, Rebreanu).

Un epilog deschis încheie, formal, această carte, oferind, orientativ, cîteva sugestii de analiză critică sociologică a romanului *Păsările* de Al. Ivasiuc.

„Aplicaţia" este insuficientă pentru a convinge, dar şi pentru a compromite construcţia teoretică din cele două cărţi.

Ceea ce se poate reproşa lui I. V. Şerban e, mai întîi disproporţia dintre amploarea sforţării investigative şi caracterul în general familiar al concluziilor. Am spune că toată lumea face critică sociologică (pînă şi duşmanii ei declaraţi) cu inocenţa cu care Domnul Jourdain făcea proză. Intuitiv, G. Călinescu ajunsese la aceleaşi comandamente metodologice : necesitatea situării criticii sociologice în limitele ficţiunii.

E pentru prima oară însă cînd cineva aplică acestui gen de critică (pe care greşelile de creştere şi excesele îl marginalizaseră), un examen caracterizat prin rigoare ştiinţifică, năzuinţă exhaustivă şi caracter sistematic, situabil în tradiţia cercetării universitare pe care Tudor Vianu a consacrat-o.

A verifica validitatea unui concept în întregul sistem estetic şi în ariile limitrofe, este, ni se pare, singura manieră onestă de a-l accepta sau a-l respinge. E ceea ce face I.V. Şerban la care „curajul" de a aborda subiecte „secundare", slab prizate de modă consură armonios cu modestia proprie spiritului ştiinţific, care-şi priveşte obiectul fără emfază şi fără a-l privilegia.

Scanned with OKEN Scanner

Evident, unele aserţiuni sînt oricînd discutabile, există piste abandonate fără motiv, nuanţările disocialive ating uneori limite imposibile, demonstraţia avansează concentric, de unde impresia de repetare, dar cîştigurile acestui admirabil efort de sinteză precumpănesc.

Spirit cartezian, disociativ, I.V. Şerban se dovedeşte un teoretician pasionat, înzestrat cu acuitate dialectică şi percepţie sensibilă la abstracţiuni. Într-o critică fără pronunţat apetit teoretic, el se înscrie între cele cîteva excepţii care întăresc regula.

Gheorghe Hrimiuc

LAURENŢIU ULICI, *Confort Proust*, Bucureşti, „Eminescu", 1983, 275 p.

Laurenţiu Ulici este unul dintre cei mai consecvenţi, mai tenace şi mai importanţi critici contemporani, a căror activitate se desfăşoară, săptămînal, într-un colţ de pagină a unei reviste literare şi a căror „meserie" este aceea de a întîmpina cărţile de literatură, de a le selecta şi de a pregăti astfel terenul pentru viitoarele exegeze pe care le va înfăptui critica de susţinere ori de interpretare ; „specie" critică destul de ingrată, foiletonul săptămînal implică o sumă întreagă de renunţări, complexe, dificultăţi, pe care, onest, Laurenţiu Ulici le numeşte şi încearcă să le explice, parcă pentru a scăpa de ele, în articolul introductiv, *Confort Proust*, al volumului său de critică : *practica* foiletonului este totul, *teoria* sa fiind una implicită, elaborată din mers, cu „iuţeală de mînă" — cum spune criticul — şi cu graba de a sfîrşi o carte pentru a o începe pe următoarea din lungul şir al volumelor ce se adună pe masa de lucru. Experienţa dobîndită de-a lungul multor ani, mai cu seamă în paginile revistelor „România literară" şi „Contemporanul", îi permite lui Laurenţiu Ulici „luxul" încercării de a fixa într-un moment de răgaz destinul foiletonistului ; analiza sa, cumva nostalgică, începe de la definirea a ceea ce el numeşte *dificultatea psihologică* a cronicarului literar, a fiinţei celui care se ascunde în spatele rubricii săptămînale ; profilul sufletesc al acestuia este marcat, deopotrivă, de bucuria descoperirii şi tristeţea de a nu şti ce descoperă, de plăcerea lecturii (de multe ori a *primei* lecturi) şi dezgustul de lecturi insipide, de orgoliul de a fi primul cititor al unei cărţi şi umilinţa lipsei de probe : iar dificultatea psihologică a celui care trăieşte scriind ori scrie trăind între aceste limite „începe abia după ce a conştientizat că în spaţiul acţiunii sale critice bucuria şi tristeţea, plăcerea şi dezgustul, orgoliul şi umilinţa sînt cum e mai rău, adică şi simultane şi interşanjabile". Sursa acestor stări contradictorii nu este însă atît conştientizarea acestei dificultăţi psihologice, nici sentimentul, altfel plin de dramatism, al „efemeridei", cît orgolioasa dorinţă a cronicarului de a citi tot ce se tipăreşte ; iată întrebarea care agită, de fapt, conştiinţa cronicarului literar : „cît citeşte, cît poate citi un cronicar literar, deci un profesionist al lecturii din cît se publică într-un an ?". Răspunsurile — pentru că sînt mai multe — nu pot satisface amintita dorinţă ; 20% fără selecţie, 40% în urma acesteia şi, în sfîrşit, 100% prin lectura proprie şi prin aceea a confraţilor întru „suferinţă". Mai sînt, apoi, cele trei poziţii ale uitării („uitarea ca imperativ al recitirii", ca „absenţă a citirii" şi „ne-uitarea ca negare a imperativului recitirii") care împart cărţile în „bune", „proaste" şi „mediocre", dirijînd astfel efortul lecturii şi împlinind dorinţa cuprinderii „Marelui Tot" literar. Dincolo de aceste limite firești, critica foiletonistică are şi cîteva „avantaje" deloc neglijabile ; primul dintre acestea pare a fi oferit de sentimentul deconcertant pe care ţi-l dă prima lectură a unei cărţi : nu doar plăcerea descoperirii şi orgoliul de a fi primul, dar, în chip evident, bucuria de a fi mereu original pentru că, iată, nu poţi scrie cronici literare despre cutare volum al unui debutant „inspirîndu-te" din ceea ce au spus alţii înaintea ta. Apoi, în cultura noastră, foiletonul este specia cea mai rezistentă la toate înnoirile şi la toate „taifunurile metodologice" — cum le spune Laurenţiu Ulici — care tulbură mereu apele niciodată liniştite ale „criticii propriu-zise" ; iar faptul că foiletonul nu este tocmai o „efemeridă" o dovedesc E. Lovinescu, G. Călinescu, N. Iorga, Pompiliu Constantinescu, Şerban Cioculescu şi, mai recent, Nicolae Manolescu, ale căror cronici literare figurează în bibliografii, de multe ori şi pe bună dreptate, înaintea unor volume despre opera unor autori recenzaţi : aş aminti doar cronicile lui E. Lovinescu din „Sburătorul", cele ale lui G. Călinescu din „Adevărul literar şi artistic", ale lui Şerban Cioculescu din „Revista Fundaţiilor" ori ale lui Nicolae Manolescu din „România literară". Pentru a fi rezistentă, cronica se cere a fi scrisă, deopotrivă, cu competenţă *profesională* şi *rectitudine morală* ; punerea de acord a celor două repere poate oferi, sînt sigur, garanţia „supravieţuirii" : oricare dintre „metodele" care pot obtura una dintre cele două „competenţe", ori pe amîndouă la un loc, fac — se înţelege — inutil exerciţiul săptămînal al cronicarului literar : definiţia oarecum patetică pe care o propune Laurenţiu Ulici („să fii critic, istoric literar şi ficţionar şi cu toate astea să nu ştii ce eşti — iată splendidul confort Proust în care trăieşte, gîn-

deşte, scrie şi visează cronicarul literar") se cere citită puţin altfel : să fii critic, istoric literar şi ficţionar — iată splendidul confort...

Prima secţiune a volumului, care se deschide cu această definiţie a confortului cronicaru-lui literar, se intitulează *Privire de pe pod* şi cuprinde un număr de treisprezece *articole monografice* despre cîţiva prozatori şi poeţi a căror operă este în curs de „clasicizare" (Marin Preda, Laurenţiu Fulga, Eugen Barbu, D.R. Popescu, Radu Cosaşu, Platon Pardău, Ion Lăncrănjan, Mircea Ciobanu, Ana Blandiana, Ştefan Aug. Doinaş, Nina Cassian, Nichita Stănescu şi Adrian Păunescu). Laurenţiu Ulici disociază subtil între *a interpreta* şi *a înţelege* un text, delimitînd astfel etapele lecturii şi jalonînd calea de acces spre semnificaţia unei opere ca aceea a lui Marin Preda pe care o analizează prin intermediul unei formule ingenioase ; prin modalitatea dialogului, Laurenţiu Ulici alternează unghiurile de vedere forţînd înţelegerea pentru a ajunge la interpre-tarea celor trei teme din romanul lui Marin Preda (cuplul, „jocul ielelor" şi contractul social). Lectura criticului este exactă şi vizează constituirea unui nucleu al interpretării în jurul căruia gravitează demersul analitic ; la Laurenţiu Fulga, el descoperă Cartea ca „invariantă" a tuturor cărţilor prozatorului, proza, teatrul şi publicistica lui D.R. Popescu sînt analizate în perspectiva unui discurs epic totalizator, la Radu Cosaşu se opreşte asupra tehnicii echivocului, în romanele lui Platon Pardău descoperă suspendarea logicii temporale, iar proza, eseistica şi poezia lui Mircea Ciobanu se reunesc sub semnul unei conştiinţe eminamente poetice. Textele critice din această primă secţiune a volumului conturează, în acelaşi timp, portretul-robot al cronicarului literar ; iată-i detaliile : judecăţi de valoare sigure care constituie premisa interpretărilor ulte-rioare, preocuparea consecventă pentru psihologia autorului analizat, asumarea metodelor cri-tice fără a se lăsa stăpînit de ele, exprimare „liberă" pentru că libertatea de expresie face con-fortul cronicarului, rezerve formulate limpede, fără echivoc, fraze caracteristice pentru întreaga creaţie a unui scriitor, forţă de a sintetiza rezultatele analizei : „privirea de pe pod" este privirea expertă a unui critic care părăseşte un moment cronica literară pentru a oferi schiţe monografice ale operelor unor autori de primă importanţă.

În a doua parte a volumului său, *Privire pe fereastră*, Laurenţiu Ulici adună cronici li-terare despre cîteva dintre cărţile fundamentale ale unor autori cel puţin la fel de importanţi ca şi cei cuprinşi în prima secţiune : *Orion* de Geo Bogza, *Arma secretă* de Eugen Jebeleanu, *Imnele Moldovei* de Ioan Alexandru, *Revelionul* de Paul Georgescu, *Vocile nopţii* de Augustin Buzura sau *Nesfîrşitele primejdii* de Mircea Horia Simionescu. „Privirea pe fereastră" este prima (şi obligatoria) etapă pe care ochiul criticului o parcurge pînă la „privirea de pe pod" ; de la analiza unei cărţi, a fragmentului, la profilul monografic — iată traiectul pe care îl urmează critica foiletonistică a lui Laurenţiu Ulici : aici, mai mult ca în capitolul precedent, criticul este „grăbit", „iute" şi „decis" în judecăţile sale valorizatoare ; iată două mostre : „Impasul lui Ioan Alexandru-e seceta poeticului sub soarele unei iubiri care pe lîngă că nu e tulburată de nimic mai este şi incorporată într-un limbaj asemeni" ; şi : „Paul Georgescu este un prozator cu o extraordinară, voluptuoasă, insaţiabilă poftă de *discurs*". În sfîrşit, *Addenda* volumului lui Laurenţiu Ulici cuprinde patru eseuri (datate între 1972 şi 1973) despre *Psaltirea* lui Dosoftei, întîiul cărturar „cu suflet de poet", cel care „*a cunoscut explicit* poezia" şi a scos din latenţă gramatica poeziei culte, despre poemul *Viaţa lumii* al lui Miron Costin care „dă prima dovadă de conştiinţă expli-cită a poeziei în spaţiul spiritual românesc şi primul «tratat» de poezie", despre George Coşbuc a cărui operă se impune „prin cuprindere" şi despre caracterul anticipativ al prozei lui Alexandru Macedonski ; aceste patru eseuri pun în valoare fineţea intuiţiei şi forţa de pătrundere a demer-sului analitic, în *Addenda* rostindu-se *criticul* pentru a împlini profilul *cronicarului literar*. Laurenţiu Ulici ştie să evite „şablonul" de orice tip, cu grijă pentru o formulă proprie, urmărind mereu punerea de acord a competenţei profesionale cu aceea morală.

Ioan Holban

CAMIL PETRESCU, *Comentarii şi delimitări în teatru*, ediţie, studiu introductiv, note de Florica Ichim, Bucureşti, „Eminescu", 1983, 715 p.

Ideea de a aduna într-un volum tot ce a scris mai important Camil Petrescu în legătură cu teatrul este deosebit de binevenită. Ca dramaturg, cronicar teatral, critic al concepţiilor despre arta scenică, teoretician, director al Teatrului Naţional, regizor şi profesor de regie, conducător al revistei „Teatrul", publicist pe teme ale teatrului ca instituţie, el a fost direct implicat în toate

aspectele, de la conceptul de spectacol şi dramă pînă la educarea spectatorilor şi repararea clădirii Naţionalului. Şi aceasta de la primele manifestări publice pînă la sfîrşit. În conştiinţa sa febrilă, în urma cunoaşterii profunde şi complexe a fenomenului, Camil Petrescu a întrezărit şi ideea unui teatru absolut, dar care nu putea şi nici n-a devenit un sistem unitar. Însă ar fi fost de dorit ca un editor competent să suplinească pe cît posibil nerealizarea de către autor a unui tratat despre teatru printr-o selecţie şi organizare adecvată a textelor necesare. Credem că mult mai elocvente şi mai potrivite titlului ediţiei ar fi fost cronicile teatrale în locul aşa-ziselor *Articole de delimitare teoretică*, din care doar vreo cincisprezece corespund, parţial, titlului secţiunii. Aşa cum reiese din lectura cronicilor sale (din păcate, deci, încă risipite în publicaţiile vremii), aşa cum în cîteva cazuri a demonstrat şi analiza făcută de N. Tertulian în *Perspective contemporane* („Cartea Românească", 1981) sub titlul *Camil Petrescu — estetician al teatrului şi cronicar dramatic*, textele omise împlinesc atît condiţia de comentarii (şi încă foarte aplicate, riguroase), cît şi de delimitări, prin formulările şi precizările teoretice care susţin de obicei afirmaţiile şi negaţiile autorului. Încorporarea lor aici ar fi dat dimensiunea reală a practicării unei concepţii stabile şi solide, ar fi întregit în chip necesar modul şi calitatea participării sale la viaţa teatrală. În schimb, ar mai fi putut, poate, la nevoie, lipsi *Fals tratat...* (mai mult autobiografic şi documentar), *Precizări şi extrase*, precum şi cîteva din paginile reunite sub titlul *Modalitatea artistică a teatrului*, cele cu aspect de simple creionări. Z. Ornea, în articolul referitor la această ediţie din „România literară", nr. 1, din 1984, semnalează şi cîteva deficienţe de ordin strict editorial, la care ar mai fi de adăugat cîteva, credem noi, lacune. Nu se dă nici o lămurire în legătură cu textul original al manuscrisului *Modalitatea artistică a teatrului*. Tot ce se publică aici există în această formă într-un singur manuscris cu acest titlu — caiet, dosar etc. — sau e o selecţie a editorului ? Utile ar fi fost şi menţionarea textelor inedite şi indicarea locului publicării (republicării) de pînă acum a celorlalte texte.

Afirmaţiile teoretice despre teatru au, ca şi cele despre literatură şi artă în general, un punct de plecare filozofic şi vizează două aspecte distincte : textul dramatic şi reprezentarea scenică. Cele mai multe încercări le face Camil Petrescu în scopul delimitării cît mai exacte a specificului teatralităţii, fie trecînd în revistă concepţiile anterioare, din care reţine esenţialul, respingînd caracterul lor unilateral, fie prin comparaţii diverse, fie schiţînd definiri ale elementelor, spectacolului teatral după sugestii ale esteticii fenomenologice (motivele constituirii spectacolului obiectul său, intenţionalitatea, prezenţa, ca dublu determinant atît în actor cît şi în spectator, esenţa dramaticului, participarea estetică). Căutările unei ultime esenţe diferenţiatoare sînt însă în stare incipientă, gînduri mai mult sau mai puţin disparate, formulări pentru sine, puncte pentru dezvoltări şi ordonări viitoare. Mai închegate şi mai dense sînt textele *Recapitulare aporetică* din *Modalitatea estetică...*, *Analiza structurală a spectacolului* şi *Structura teatrului ca un capitol din estetica prezenţei* din *Modalitatea artistică...*

Mult mai precise şi poate mai importante sînt discuţiile despre textul dramatic (dramă), despre rolul regiei, despre ce şi cum trebuie să fie jocul actorului. Diferite afirmaţii privind condiţiile esenţiale ale dramei Camil Petrescu le face încă de la începutul activităţii sale în numeroase ocazii, dar o concentrare şi o unificare finală a lor se găseşte în *Addenda la Falsul tratat* (1947) după o vastă şi profundă experienţă. Continua sa pledoarie pentru „teatru de cunoaştere", „dramă absolută" îşi găseşte aici o expresie apropiată de definiţie : „acţiunea este condiţionată exclusiv de acte de cunoaştere, iar evoluţia dramatică este constituită prin revelaţii succesive, în care conflictul în esenţa lui, în loc să fie dirijat de un Fatum de dincolo de lume, sau prin determinismul biologic, ori ca de obicei să fie între personajele dramei, era în conştiinţa eroului, cu propriile lui reprezentaţii". „...Să subliniem caracterul noocratic al dramei absolute şi să declarăm că personajul ei autentic este un om de specie nouă, capabil de crize în conştiinţă, de ordin cognitiv", „intensitatea pasională fiind ea însăşi în funcţie de conştiinţă"... „Cîtă conştiinţă, atîta pasiune, deci atîta dramă" (p. 84—89). Firesc, din această concepţie derivă şi formulările teoretice şi practice privitoare la esenţa muncii regizorale şi actoriceşti, fie implicite în textele citate mai sus, fie, direct, în aproape toate cronicile teatrale sau în articole special scrise în acest scop. Ca director al Teatrului Naţional însă, Camil Petrescu s-a aflat în ipostaza de a elabora *Directive artistice pentru directorii de scenă ai Teatrului Naţional* (1939), rezultatul cu valoare practică al atîtor căutări şi delimitări, iar ca „profesor" la Seminarul de regie experimentală a concretizat în schiţe de lecţii întreaga sa experienţă şi gîndire novatoare relativă la selecţia actorilor şi la elementele de bază ale formării lor. Un text din acest grupaj este intitulat *Principiile esenţiale ale jocului actoricesc*, asupra valorii căruia (ca şi în general a întregului volum) numai un om de teatru s-ar putea pronunţa competent. O concluzie comună tuturor dezbaterilor ar fi că o „reprezentaţie teatrală" e o sinteză specifică a textului — jocului acorilor — decor — recuzită optică şi acustică realizată de regizor într-un singur şi inconfundabil moment de artă.

Scanned with OKEN Scanner

Alături de piesele sale, care sînt şi rodul unor necesităţi teoretice şi polemice, noul volum constituie în literatura teatrală românească o operă distinctă, de certă şi valoroasă originalitate, expresia deosebit de vie şi pregnantă a unui spirit unic aplicat pînă la dimensiuni infinitezimale asupra fenomenului teatral.

Constantin Teodorovici

CĂLĂTORI ROMÂNI ÎN AFRICA, studiu, antologie şi note de Mircea Anghelescu, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983, 340 p. + o hartă.

Se cunoşteau pînă acum mai ales preocupările, aşezate pe solide cunoştinţe de specialitate, de istoric literar şi de orientalist ale lui Mircea Anghelescu. Antologia dedicată călătorilor români în Africa, alături de excelenta ediţie din însemnările de călătorie ale lui D. Ralet (1979) şi de nu mai puţin reuşită reeditare a *Literaturii populare române* a lui M. Gaster (1983), vine să ilustreze o altă latură a activităţii sale, aceea de editor interesat fie de sectoare foarte puţin sau deloc cunoscute ale vieţii noastre culturale, fie de aducerea în actualitate a unor opere însemnate ale trecutului (v. şi ediţiile mai vechi din Gr. Alexandrescu, N. Filimon, Al. Macedonski sau catalogul corespondenţei lui D. Zamfirescu).

În cazul de faţă, efortul de a oferi cititorului o contribuţie de cea mai bună ţinută ştiinţifică şi, totodată, posibilitatea unei lecturi deosebit de atractive, este în tru totul răsplătit. Scrierile celor douăzeci şi unu de autori antologaţi, fragmente selectate, toate cu pricepere şi gust, sînt însoţite de un amplu şi documentat studiu introductiv, de o notă asupra ediţiei ce furnizează reperele strict necesare pentru o exactă înţelegere a muncii editorului, precum şi de un bogat capitol de note şi comentarii, care luminează textele alese şi oferă informaţii substanţiale despre autorii respectivi.

Studiul introductiv (p. 5—62) urmăreşte succint pătrunderea sau mai bine spus formarea unei imagini a Africii în conştiinţa românească, începînd cu relatările despre epoca din care datează surghiunul domnitorului Radu Paisie „la Eghipet" şi al lui Mihnea Turcitul la Tunis, în jurul anului 1550, sau cu pelerinajul călugărului Mardare la Alexandria în Egipt (1594). Alte informaţii despre Africa au parvenit datorită relaţiilor comerciale (mărfurile de Misir — vechea denumire a Egiptului — circulau în ţările noastre), datorită şcolii, traducerilor din cronografe şi vechi cărţi de călătorie şi, după apariţia primelor gazete româneşti, datorită numeroaselor ştiri şi articole dedicate continentului african. Multe dintre aceste date erau, fără îndoială, cunoscute, dar este meritul lui Mircea Anghelescu de a le fi structurat în jurul ideii îndrăzneţe şi generoase care a stat la baza cărţii. Fragmentele din *Călătoriile în Palestina şi în Egipt* ale lui D. Bolintineanu şi *Călătorie în Africa* a lui V. Alecsandri sînt textele ce deschid antologia, deşi înaintea experienţei lor, cronologic, s-ar situa periplul african al căpitanului Alexandru Christofi, exilat paşoptist care în anul 1851 vizitează Egiptul împreună cu Christian Tell şi N. Pleşoianu. Însemnările sale sînt însă redactate mai tîrziu, în 1897, şi îngrijitorul ediţiei nu le reţine, considerîndu-le insuficiente sub aspectul realizării literare. Rezultă din această constatare unul din criteriile pe care le-a aplicat în selectarea materialului, şi anume cel estetic. Nu trebuie să se înţeleagă de aici că toate paginile publicate au valoarea celor ce au ieşit de sub pana lui Alecsandri sau Bolintineanu. Sînt texte care, păstrînd proporţiile, pot fi situate în această categorie — amintirile maiorului C. Pruncu, recenzate cu simpatie chiar de I.L. Caragiale, şi mai ales *O expediţie română în Africa* de Dimitrie N. Ghica-Comăneşti, după cum sînt altele pentru care a decis conţinutul lor, strîns legat de tema antologiei, paginile respective păstrîndu-se mai totdeauna în domeniul relatării lineare, fără ecou emotiv, fără o privire care să treacă dincolo de amănuntul exotic, decorativ, dar interesante măcar prin spiritul de observaţie al autorilor, prin ineditul informaţiilor oferite. Din această categorie, care corespunde unui alt criteriu de selecţie, fac parte *Kabilii din Djurdjura* a lui N. Bibescu, *De la Malta la Gibraltar* a lui C. Mănescu, *Un ofiţer român în Congo* de Sever Pleniceanu sau *O excursiune prin Egipt şi Sudan* de G. Flaişlen. Un alt grup de texte, uşor detaşabil prin caractere comune — nota reportericească a scrieturii, uşurinţa de a detaşa o trăsătură specifică, atenţia pentru oamenii întîlniţi, pentru ceea ce au particular, este cel aparţinînd unor ziarişti profesionişti, Ion Catina şi V. Mestugean, la care pot fi raliaţi şi C.I. Istrati, învăţat reputat şi om politic, şi în primul rînd scriitorul I. Chiru-Nanov.

În ceea ce priveşte detaşarea fragmentelor propriu-zise din materialul amplu avut la dispoziţie, alegere, fatalmente obligatorie şi dictată, în bună parte, de dimensiunile rezonabile pe care trebuia să le aibă antologia, orientarea editorului este cu totul judicioasă. S-au omis, în linii mari, pasajele prolixe, compilative, digresiunile fără legătură cu tema, informaţiile de mîna a doua sau depăşite şi intercalările, frecvente, de ficţiune pură, dar nu s-au evitat „acele pasaje care

dovedesc prejudecăţi, erori sau limite în înţelegerea realităţii africane" ,considerîndu-se pe bună dreptate că toate acestea „sînt firești şi ilustrează epoca în aceeaşi măsură în care o devansează atîtea dovezi de înţelegere nuanţată, de realism, de simpatie meritată" (p. 64).

Limita cronologică la care se opreşte selecţia se situează în anii ce au premers primului război mondial, ceea ce lasă să se înţeleagă că va urma un al doilea volum, dedicat celor ce au călătorit în Africa şi au scris despre experienţele lor în perioada postbelică. Ordinea textelor este stabilită în funcţie de anul cînd s-a făcut călătoria, preferat celui al redactării sau al tipăririi. Traducerea celor două relatări de călătorie scrise de autorii lor în limba franceză (*Les Kabyles du Djourdjoura* de N. Bibescu şi *La fin de „Saldzie" par un naufragé* de I. Cîmpineanu-Cantemir) este făcută de editor.

Pentru fiecare autor, Mircea Anghelescu redactează succinte note bio-bibliografice, cele mai multe rodul unor laborioase investigaţii istorico-literare ; îi aparţin, de asemenea , numeroase note şi comentarii înţesate de informaţii istorice şi culturale sau de glose în jurul unor toponime şi cuvinte aparţinînd diverselor limbi africane etc. Menţionabil, între atîtea altele, este eruditul şi pasionantul excurs prin mai bine de o jumătate de secol de istorie literară, prilejuit de legenda negusului abisinian Teodoros, legendă pusă în circulaţie de Ion Ghica în *Scrisori...* şi reexaminată recent de cercetătorul englez Richard Pankhurst. Mircea Anghelescu aduce informaţii noi, care completează studiul lui Pankhurst şi rezolvă, pe cît este posibil în atare întreprinderi, nedumeririle iscate de figura aventurosului personaj. Tot atît de interesant, cu unele observaţii inedite, este şi scurtul istoric al expediţiilor româneşti în Africa (p. 30—32), după cum, cu altă ocazie, în note, se discută ipotezele legate de localizarea miraculosului tărîm al Ofirului, sînt aduse în sprijinul clarificării unor afirmaţii argumente din bibliografia ştiinţifică a problemei sau sînt supuse unei succinte analize critice diverse supoziţii (v. de pildă identificările de obiecte vechi din domeniul arheologiei ale dr. C.I. Istrati).

Remus Zăstroiu

VALERIU ANANIA, *Rotonda plopilor aprinşi*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1983, 258 p.

În volumul metaforic intitulat, *Rotonda plopilor aprinşi*, Valeriu Anania înmănunchează o suită de evocări, închinată unor personalităţi literare de prestigiu, a căror existenţă şi creaţie s-au desfăşurat cu precădere între cele două războaie. Parte din aceste amintiri, şi anume, acelea despre Tudor Arghezi, au mai fost publicate prin 1980 într-o serie de numere consecutive din „Luceafărul".

Scrisă la sugestia prietenilor dar şi dintr-un sentiment de gratitudine faţă de cei în preajma cărora autorul petrecuse momente de adevărată delectare spirituală, cartea are semnificaţia unui pios omagiu, adus de un mai tînăr confrate iluştrilor dispăruţi. De aceea tonul rememorărilor îmbracă, în mod firesc, o accentuată rezonanţă afectivă, iar impresia de ansamblu, pe care o lasă lectura lor, este cea a unei profunde comuniuni sufleteşti a memorialistului cu figurile evocate.

Înzestrat cu o fină intuiţie şi cu o rară capacitate de sondaj a adîncimilor sufleteşti, V. Anania compune portrete memorabile, trasate cu atît mai ferm şi mai detaliat, cu cît relaţiile cu personajul evocat au fost mai strînse sau au traversat o perioadă mai îndelungată. Distinşii săi prieteni ni se relevă, astfel, în ipostaze diverse, dar, mai ales, în existenţa lor cotidiană, în intimitatea familiei sau a confraţilor de breaslă, implicaţi adînc în mersul evenimentelor. Gesturile, cuvintele şi toate reacţiile lor, aşa cum revin ele în memoria evocatorului, unele în acord, altele în dezacord cu împrejurările, au darul de a lumina peisaje sufleteşti din cele mai variate, mai complexe şi, de multe ori definitorii pentru destinul lor. Acesta se dovedeşte a fi vitreg, de pildă, în cazul unui Ion Luca, victima unui egocentrism exacerbat sau al unui Victor Papilian, suflet generos dar traversat, în anumite clipe, de o chinuitoare anxietate. Nici Anton Holban, cu toată vitalitatea sa debordantă, nu poate scăpa de obsesia sfîrşitului apropiat iar Lucian Blaga, la rîndul său, se cantonează într-o resemnare plină de seninătate. Doar Tudor Arghezi, între toţi, pare să întîmpine cu mai multă tărie vicisitudinile vieţii.

De regulă, omul şi scriitorul sînt surprinşi în esenţa lor, completîndu-se reciproc. Nu sînt omise nici aspectele mai rizibile ca, spre exemplu, ieşirile violente ale lui Ion Luca, irascibilitatea sau licenţele de limbaj ale lui T. Arghezi ori escapadele bahice ale lui Marin Preda. Toate acestea, însă, departe de a le şterbi din prestigiu, le aduc un mai mare spor de autenticitate şi de omenesc. Dominante şi definitorii rămîn, însă în configuraţia spirituală a personajelor, trăsăturile luminoase, conturate în cele mai diferite împrejurări. Amfitrionul de la Mărţişor ne

apare, astfel, plin de căldură şi duioşie în sinul familiei, gospodar neîntrecut dar şi prieten generos. Nu mai puţin impresionante ni se relevă simplitatea şi candoarea cu care profesorul Anton Holban, fire deschisă şi volubilă, se apropie de micii săi elevi. Victor Papilian, medic şi scriitor, îşi oferă, la rîndul lui, cu largheţe şi dăruire sprijinul tinerilor talente, cărora le împărtăşeşte din vasta sa experienţă de viaţă. Cu totul aparte, însă, din lumini suave şi pure se întruchipează figura lui V. Voiculescu, spirit elevat, contemplativ, a cărui acceptare senină şi deliberată a neajunsurilor existenţei îi creează în faţa confraţilor şi amicilor o aureolă de sfinţenie.

Cartea *Rotonda plopilor aprinşi* nu se remarcă doar prin arta evocării care face figurile să palpite de viaţă în cuprinsul paginilor, dar însuşi scriitorul şi poetul de talent se trădează adeseori, cu sau fără voie, sub pana memorialistului. Sînt momente răscolitoare, redate la adevărata lor temperatură (vizita la G. Galaction aflat pe patul de suferinţă sau momentul incinerării lui A. Holban) sau altele, anecdotice, de un umor suculent.

Invitaţia făcută de autor în *Cuvîntul introductiv* de a citi cartea „mai mult în spirit decît în literă" se dovedeşte cît se poate de oportună, întrucît ambianţa spirituală este cea care se remarcă mai pregnant, suscitînd un deosebit interes. Chiar capitolele volumului, în număr de opt, purtînd fiecare titlul scriitorului evocat (*Tudor Arghezi, Gala Galaction, Anton Holban, Victor Papilian, Lucian Blaga, Ion Luca, Marin Preda, V. Voiculescu*) pot fi considerate nişte micromonografii spirituale.

Cartea lui V. Anania rămîne şi o utilă sursă de informaţii pentru istoricul literar, conţinînd, în afară de date biografice despre figurile evocate, observaţii pertinente pe marginea unor opere, caracterizări ale unor momente din evoluţia mişcării literare sau, chiar sinteze de o mare fineţe critică. Se impune, în acelaşi timp, ca una din cele mai frumoase cărţi de memorialistică.

Constanţa Buzatu.

ALEXANDRU PALEOLOGU, *Alchimia existenţei*, Bucureşti, „Cartea Românească", 1983, 266 p.

Un moralist lucid, preţuind bunul simţ şi inteligenţa deopotrivă, este Alexandru Paleologu în *Alchimia existenţei*, carte în care, paradoxal sau nu, spectacolul eseistic absoarbe dar şi lasă să se întrevadă o anume disponibilitate confesivă. Eseistul ar fi fost, poate, un spirit livresc, dedat cu delicii rare unor lecturi alese pe sprînceană, dacă o experienţă de viaţă oricum traumatizantă, nu i-ar fi dat un sens mai acut, violent citeodată şi travestit într-o simbolistică specială, al realului. O ambiguitate fecundă stăpîneşte aşadar şi *Alchimia existenţei*, unde viaţa şi literatura, în fină balanţă, se întrepătrund, într-o ambianţă cutreierată de sentimentul intelectual al iubirii („arta, care nu poate fi fără iubire"). Al. Paleologu se apropie de o operă literară ca şi de o făptură îndrăgită, cu delicateţe şi agerime, cu eleganţa tandră şi virilă a unui senior care nu se sfieşte, într-un veac pragmatic, de bunele maniere şi nici nu-şi disimulează încîntarea profundă pe care o comuniune aleasă, cu o carte sau un prieten, i-o poate dărui. Sinceritatea devine aici o condiţie fără de care nu se poate, o sinceritate ce nu pare impudică nici atunci cînd autorul îşi mărturiseşte emoţia puternică, pînă la lacrimi, pe care lectura unui roman (fie acesta *Femeie, tată fiul tău* de Sorin Titel) i-o poate provoca. Odată plînge, altă dată i se frînge inima, se bucură sau se necăjeşte : „sînt un cititor naiv, nu „lecturez", citesc pur şi simplu, din interes pentru soarta eroilor din roman". De altfel, „cititorul cel mai bun e cititorul naiv", fiindcă „marile romane sînt totdeauna sentimentale" şi „numai artiştilor mediocri le e ruşine de sentimente". Probabil şi criticilor, s-ar subînţelege, critica fiind, în accepţia generoasă a lui Al. Paleologu, „arta de a admira".

Despre critică, opiniile eseistului sînt în răspăr cu o seamă de tendinţe, de arogante teorii care, la noi sau aiurea, au căutat să se impună pe cît de abuziv, pe atît de intolerant. Nici o „metodologie", mai mult ori mai puţin mortificantă, nu poate defel să înlocuiască „gustul", „simţul critic şi talentul" şi nici nu poate ţine locul „inspiraţiei", care nu e doar o vorbă în vînt. Este nevoie de mai multă „rigoare" ? Cum adică ? ... „Critica e de resortul spiritului de fineţe, unde pretenţia „rigorii" e ridiculă şi deplasată". Probitatea, asta da, precizie şi competenţă, firesc, dar altfel, „să ferească Domnul de critica infailibilă" ! „Infailibilă" şi dominată de „spirit teoretic" : „asistăm la o inflaţie a teoreticului ce merge pînă la mascarea platitudinii sub termeni hipertehnicişti". Criticul care se fereşte de „impresionism" nu-i decît un pedant, unul dintre acei „tehnocraţi, înapţi de o relaţie afectivă (şi efectivă) cu opera de artă, reproducînd euforic

întruna niște rebarbative clișee nomenclaturistice". Orice critică, în care inteligența și sensibilitatea sînt într-un tandem inseparabil, pleacă în fond de la impresie : „a repudia impresionismul înseamnă a repudia pur și simplu esența criticii", iar „o critică radical non-impresionistă e o contradicție *in adjecto*". Dacă există în critică o metodă pe care Al. Paleologu o acceptă, ar fi aceea a lui E.R. Curtius, după care singura metodă e de „a fi foarte inteligent". Inteligența își creează singură strategia de care are nevoie. Iritat sau numai amuzat de fel de fel de mofturi și ifose, de snobisme și sterile rafinamenturi, de opacități și incompetențe, și mai ales de prostie, eseistul pledează pentru libertatea necenzurată a spiritului, întemeiată pe „înțelegerea, adîncirea și iubirea valorilor". „Iubirea", prin urmare, revine iarăși, într-o argumentație de raționinant.

Însă, odată stîrnit impulsul polemic, Al. Paleologu nu se mulțumește să aproximeze statutul criticii, care se cade să fie neapărat unul „literar" (tot așa cum „marea filosofie se impune numai prin validitatea ei artistică"). Afirmînd, prin surprindere, că „ordalia cea mai dificilă și mai decisivă a artei o reprezintă naturalismul", eseistul nu e numai consecvent cu sine, dar și consecvent în polemică. Dacă „romanul ilizibil și-a cam pierdut din vogă", dacă o fi avut-o cu adevărat vreodată, „autorul omniscient", contestat sau ironizat de partizanii „noului roman", nu e cituși de puțin o convenție răsuflată. „Omnisciența" lui a dus la marea creație romanescă a veacului trecut, ceea ce vorbește de la sine. Pe de o parte, Tolstoi, Stendhal sau Balzac, pe de alta, M. Butor, Simone de Beauvoir ori Sartre. Ce ar mai fi de spus? Poate doar că „un intelectual hîrșit cu filosofia nu cade în șezut în fața filosofiei lui Sartre". Se observă lesne că Al. Paleologu recurge fără rețineri la asemenea expresii, mai fruste, mai slobode („hodoronc-tronc"), și sub un impuls al oralității („Să vă spun ceva amuzant") dar folosește cu plăcere nedisimulată și cuvinte rare („vernacular", „repicență", „reprimandat" „ordalia") care, curios sau nu, în scrisul său nu capătă deloc un iz de prețiozitate. Poate numai un ușor aer de cochetărie stilistică. Mai departe, dacă ici și colo face apel la „informații private neatestate documentar", alteori, cu o falsă pedanterie, citează în limbi străine, dînd, într-o paranteză riguroasă, pînă și pagina la care poate fi găsit citatul. Și ce referințe ! — Romano Guardini, Du Bartas, Sponde, sufismul islamic, și așa mai departe... Metoda lui Al. Paleologu, dacă tot am vorbit de metodă, e de a se simți liber în ceea ce spune și în ceea ce face. Liber să fie reticent față de „romanul politic" (validat „numai în complexitatea umanului"), liber să nu se dea în vînt față de filosofia unui Sartre — în vreme ce Malraux i se pare, cum și este, „greu de citit" („parcă ar fi mereu pe coturni") — și să-și reafirme, o dată și încă o dată, „despărțirea de Noica". Dacă un artist, pe lîngă puterea de a percepe realul, trebuie să vadă și să poată captura esențe, „Noica e căutător de sensuri, fără aprehendarea esențelor", ceea ce trădează la filosoful de la Păltiniș „opacități funciare" ; și el și Adrian Marino, de pildă, au „exclusivismul entuziast al propriei opțiuni". Într-un plan superior, al obțiunii morale, Al. Paleologu își formulează hotărît un crez : „bunul cel mai de preț nu e viața, ci libertatea". După o „coborîre în infern" — împrejurare de viață la care revine obsesiv —, cuvintele sale capătă nu numai greutate reală, ci și o rezonanță acută („să sperăm și să fim lucizi"), și ele se răsfrîng în falduri peste tot ceea ce scrie. Valorile spiritului fiind cele ce dăinuie în existența prin timp a unei etnii, tot ce le poate uzurpa trebuie ținut „sub amenințarea cenzurii imanente a inteligenței". Omul de carte, a cărui politețe distinsă-e un „domn", cum i-ar plăcea să i se spună — acoperă o violență reprimată, invocă rezolut, față de impostura agresivă, „strategia intransigenței".

Critica lui Al. Paleologu, convocînd și factorul biografic, lăsat de critica mai nouă în restriște, nu desfășoară, așa cum am mai spus, o altă strategie decît aceea a inteligenței lipsite de prejudecăți. Subtilă, speculînd uneori un amănunt, însă esențial („o eroare a lui Camil Petrescu"), ea își pune adesea capacitatea analitică în slujba unei demonstrații care sesizează cu precădere *tema simbolică* a unei opere de artă, fie un film (*Călăuza*), fie o povestire (*Ochi de urs*). Opera lui Sadoveanu, socotit un „prozator exclusiv", fosnește de „sensuri simbolice de natură inițiatică ; tot așa, *Faust* e văzut ca un poem nu „filozofic", ci „*hermetic*". Și în critica literară, ca și în aceea plastică sau cinematografică, Al. Paleologu apreciază îndeosebi calitatea ei literară. Să nu se înțeleagă de aici că eseistul ar fi mai întîi de toate un iubitor de stil (chiar cu oarecari scorii: „elemente definitorii", „necompetitivitatea"). Este și asta, însă ideile nu-l ispitesc mai puțin, ci dimpotrivă... Ideile, în cea mai potrivită formulare, eventual spirituală, dacă se poate aforistică, încrustată astfel în cuvînt încît să se poată ține minte. În studii sau articole, biografia (ex. legenda „mizeriei" și a „frumuseții" lui Eminescu) și opera (ex. lumea lui Caragiale, care nu e o lume a vidului, cum s-a tot spus) îl solicită la fel de intens. E o critică participativă. Scriind despre *Act venețian*, Al. Paleologu își dezvăluie, ca în atîtea alte rînduri, credința sa, de un candid idealism, în „eternul feminin", una dintre obsesiile frumoase, alături de prietenie, ale acestei cărți. „La mort d'une femme aimée, c'est la foudre !", îl citează el pe Malraux, cu o vibrație lăuntrică abia stăpînită, o vibrație care își găsește un spațiu de rezonanță în comenta-

riul pe marginea elegiilor lui E. Jebeleanu. Sînt două sensibilităţi, într-o comunicare înfiorată, marcate de o „împrejurare de viaţă" la fel de dureroasă. Aşa cum, vorbind despre Sergiu Al-George („Avea nu numai cultul dar şi un har al prieteniei, aş putea spune că desfăşura o poetică a prieteniei"), simţi că acest cult, cu sau fără „poetică", îşi are netăgăduit şi în Al. Paleologu un devotat. El face de altfel, în acest sens, atîtea destăinuiri cotropite de tensiunea pură a acestui sentiment...

Moralistul, cu bune, chiar remarcabile aptitudini pentru portretistică („portretul unui tînăr", „septuagenarul neastîmpărat" ş.a.), a căpătat cu trecerea vremii o crescîndă predispoziţie pentru mărturisiri şi evocări în care istorisirea densă de observaţii pătrunzătoare, de fineţe ca şi de esenţă, are şi discrete irizări sentimentale. care se potrivesc, fără nici un paradox, acestui cerebral cu gustul spectacolului intelectual, de virtuozităţi care nu sînt străine de un anume răsfăţ de sine. Eseistica lui Alexandru Paleologu are o aură memorialistică.

Florin Faifer

ALEXANDRU TEODORESCU, *Lucian Blaga şi cultura populară românească*, Iaşi, „Junimea", 1983, 183 p.

Literatura de specialitate a înregistrat în anii din urmă un însemnat număr de contribuţii (articole, studii, eseuri, cercetări monografice, sinteze) avînd ca obiect personalitatea şi opera lui Lucian Blaga. Atenţia celor mai mulţi dintre exegeţi s-a îndreptat în primul rînd asupra creaţiei sale literare, compartimentul cel mai solicitat formîndu-l opera poetică. Un loc de seamă ocupă, la rîndul lor, lucrările consacrate variatelor aspecte ale gîndirii filozofice a lui Lucian Blaga, ca şi acelea ce îşi propun să descifreze semnificaţiile complexe ale producţiilor sale dramatice. Foarte puţine sînt studiile cu un conţinut predominant etnologic, în care centrul de greutate să-l constituie analiza creaţiei folclorice, privită ca factor esenţial în formarea concepţiei sale filozofice şi chiar în realizarea unei opere artistice de durată. O astfel de lucrare — cea dintîi încercare de sinteză pe această temă — este cartea cercetătorului ieşean Alexandru Teodorescu.

După un succint *argument*, în care autorul schiţează cîteva dintre motivele ce l-au impulsionat spre o atare cercetare — la loc de frunte situîndu-se dorinţa de a sublinia viziunea complexă pe care o avea Blaga asupra culturii noastre populare, preocuparea sa „de a analiza comparativ şi a încadra într-un sistem o cultură originală" — se trece la prezentarea *contextului cultural şi literar al epocii* în care s-a conturat personalitatea artistică şi filozofică a gînditorului de la Lancrăm. Sînt subliniate încă o dată valoarea şi importanţa creaţiei populare româneşti, semnificaţia şi rolul ei în istoria culturii noastre naţionale.

Surprinderea raporturilor ce se stabilesc în epoca respectivă între folclor şi literatura cultă, a interesului sporit faţă de tradiţiile arhaice ale poporului capătă remarcabile nuanţări atunci cînd este evocată *atmosfera transilvană*. Fapt întru totul justificat, dacă avem în vedere că aici, mai mult decît în Principate, „referinţa la creaţia anonimă nu era doar un argument în favoarea recunoaşterii naţionalităţii, ci o condiţie indispensabilă a rezistenţei faţă de tendinţele de deznaţionalizare, o premisă fără de care nu se putea constitui o limbă unitară, o literatură naţională" (p. 12).

Dense şi echilibrate, beneficiind de temeinice analize, din care se degajă adesea o vădită notă de originalitate, sînt şi secţiunile ce se ocupă de raportul *tradiţie — modernitate* (sublimarea folclorului în poezia cultă fiind văzută ca un element ce-i conferă originalitate şi-i asigură durata) sau de opoziţia *raţionalism — intuiţionism* (principalele direcţii filozofice de la răspîntia veacurilor al XIX-lea şi al XX-lea, faţă de care avea să-şi definească poziţia cărturarul transilvănean).

La fel de consistente sînt şi paginile în care — luîndu-se ca punct de referinţă atitudinea faţă de cultura populară — se relevă paralelismele ce există între Eminescu — Blaga şi Arghezi — Blaga. Elementele definitorii pentru stabilirea unor *destine paralele şi complementare* în cazul celor trei mari poeţi nu sînt căutate de Al. Teodorescu în eventualele „similitudini ale existenţei şi operei", ci în totala lor adeziune „la ceea ce avea mai autentic poporul căruia îi aparţineau, în aprecierea superlativă a folclorului, în optimismul cu care priveau viitorul culturii naţionale..." (p. 29).

Cunoaşterea cît mai exactă a concepţiei şi operei filozofice ale lui Lucian Blaga, chestiuni asupra cărora se insistă în mai toate compartimentele volumului, pare să constituie preocuparea de căpetenie a lui Alexandru Teodorescu. Acest lucru rezultă mai cu seamă din modul echilibrat, atent şi convingător în care a ştiut să-şi dozeze consideraţiile şi concluziile cuprinse în capitolul *Ipostaza teoretică : filozof al culturii populare şi teoretician al mitului*. O temă complexă, extrem

de dificilă, pe care autorul a abordat-o însă cu pasiune, cu pricepere şi talent, transformînd-o astfel într-un adevărat centru de greutate al întregii lucrări.

Luînd în discuţie tezele fundamentale ce stau la baza sistemului filozofic al lui Lucian Blaga — preocupat pînă la seducţie de aflarea celor mai solide argumente pentru o „matrice stilistică" românească inconfundabilă — Alexandru Teodorescu reactualizează şi confruntările de idei ce au avut loc în epocă, încercînd, cu prudenţă şi imparţialitate, să opereze delimitările ce se impun din perspectiva cercetătorului contemporan. Capitolul se remarcă prin claritate şi obiectivitate, chiar dacă pe întreg parcursul demersului său ştiinţific autorul se dovedeşte a fi extrem de solidar cu omul şi opera de care se ocupă : „în ciuda atîtor judecăţi cuceritoare, a atîtor analize pertinente asupra artei şi literaturii populare, teoria cunoscută sub denumirea de spaţiu mioritic rămîne o construcţie poetică" (p. 25). Recunoscînd această limită a concepţiei filozofice analizate, cercetătorul ieşean rediscută — cu aceeaşi obiectivitate, chiar dacă, pe alocuri, cu o uşoară nuanţă polemică — şi punctele de vedere ale celor ce au contestat teoria lui Blaga, recurgînd uneori la răstălmăciri sau minimalizări nejustificate.

Dincolo de unele obiecţii întemeiate, formulate mai ales de reprezentanţi ai şcolii sociologice, Alexandru Teodorescu este de părere că nu trebuie ignorată tentativa lui Blaga de a descoperi „straturile şi simburele generator, permanenţele şi unitatea culturii noastre". Mai ales că, spre deosebire de înaintaşii săi pe plan european, Leo Frobenius şi Oswald Spengler, care şi-au întemeiat teoriile pe „o cercetare istorică şi cronologică", vizînd cunoaşterea exhaustivă a realităţii, filozoful român a încercat să descopere „o dominantă spirituală care să explice originalitatea creaţiei populare", diversitatea şi unitatea sa.

Spaţii largi sînt afectate şi capitolelor în care se analizează *dimensiunea folclorică a poeziei lui Blaga* ori *dramaturgia* sa, privită ca o *mitologie* cultă românească. Cercetînd relaţiile ce se pot stabili între creaţia noastră folclorică şi cele mai multe dintre poeziile cuprinse în volumele *La cumpăna apelor* şi *La curţile dorului*, autorul studiului de care ne ocupăm nu se opreşte asupra evidentelor „similitudini formale, decorative", ci sondează universul intim al producţiilor respective, încercînd să ilumineze căile tainice pe care le străbate în drumul ei spre perfecţiune adevărata poezie. Urmărită din aceeaşi perspectivă, „a transfigurării fondului spiritual autohton în opere originale", creaţia dramatică a scriitorului transilvănean este socotită drept „cea mai reprezentativă şi mai realizată dimensiune a scrisului său" (p. 108).

Ultima parte a lucrării — *O viziune estetică şi filozofică asupra folclorului* — constituie o reuşită sinteză, conţinînd trăsăturile definitorii ale gîndirii şi operei ilustrului cărturar, poate cel mai de seamă reprezentant al filozofiei culturii din ţara noastră.

Privită în contextul bogatei bibliografii referitoare la personalitatea şi opera lui Lucian Blaga, cel ce a încercat să ridice cultura populară la rangul de „principiu fundamental al spiritualităţii româneşti", cartea lui Alexandru Teodorescu se numără printre contribuţiile de primă însemnătate.

Ion H. Ciubotaru

SORINA BĂLĂNESCU, *Dramaturgia cehoviană — simbol şi teatralitate*, Iaşi, „Junimea", 1983, 173 p.

O merituoasă tentativă de actualizare metodologică a exegezei cehoviene româneşti, ce a înscris ca repere critice studii valoroase de G. Călinescu, L. Teodorescu şi pe cele ale lui B. Elvin, Monica Săvulescu, este mai recenta cercetare, din perspectivă semiotică, a dramaturgiei lui Cehov, datorată Sorinei Bălănescu.

Pasiunea de teatrolog a autoarei este subordonată slavistului de tip universitar şi rigorii unei metodologii ce se oferă ca obiect de elaborare teoretică şi model de aplicare analitică la nivelul textualităţii şi spectacologiei pieselor lui Cehov. Studiul devine mărturia dinamică şi tranzitorie a unei cercetări ce a asimilat completa bibliografie critică a operei cehoviene, dar şi o importantă bibliografie teoretică înglobînd semiotica literară şi a artelor vizuale, a teatrului în speţă (nu lipsesc nume de autoritate : R. Barthes, Anne Ubersfeld, R. Durand, J. Derrida, Tz. Todorov, Julia Kristeva ş.a.), formaliştii ruşi şi retoricienii grupului μ.

Plecînd de la considerarea dramaturgiei lui Cehov ca o etapă novatoare cu repercusiuni multiple în teatrul secolului XX, exegeta se opreşte la „reforma cehoviană perceptibilă în stratul figurilor şi al organizării subiectului". Figurii simbolice îi este consacrată o primă secţiune, teoretică, ce marchează ideile şi structura întregului studiu. Autoarea reuşeşte a formula, prin nuanţări succesive şi scrupul teoretic, o teorie a simbolului pe coordonate semiotice.

Scanned with OKEN Scanner

Condiţia apariţiei simbolului şi deosebirea acestuia de alegorie — marcată printr-o opoziţie preluată din psihanaliză : : *simbol profund* (alegorie) — *simbol ilimitat* (figură simbolică), altă dată autoarea va anexa semioticii chestiuni de psihologia creaţiei sau de statistică lingvistică — este asigurată de ambiguitatea simbolică. Atentă la surprinderea procesului de simbolizare, autoarea urmăreşte gradaţia din cadrul unor „unităţi de semnificaţie" : motiv, laitmotiv şi simbol. Dacă frecvenţa motivului duce la apariţia *laitmotivului*, ce păstrează însă „aceeaşi temă semică", *recurenţa* şi *poziţia-cheie* a motivelor sînt premise ale instalării figurii simbolice. Simbolul este rezultanta unui „cumul semantic" ce se creează „din interacţiunea contextului şi a motivului — focar" supus recurenţei. Simbolul teatral este metabola unui „discurs" special în care se manifestă teatralitatea. Specificitatea textului dramatic generează subtila distincţie a exegetei între un *discurs global*, emis de scriitor (regizor) şi receptat de cititor (spectator) şi un *discurs înglobat*, în care acelaşi raport se stabileşte la nivelul personajelor. Relaţia semnificat—semnificant se instituie între motivele de subiect (*motive statice* în piesele lui Cehov) şi *motivele textuale* (dintre acestea „pauza sau semnificantul zero" funcţionează ca liant compoziţional între motivele statice).

Dedicată „contextului", partea a doua a studiului urmăreşte dramaturgia cehoviană în relaţie cu principalele curente şi direcţii artistice ale epocii : realismul, naturalismul şi, în mod special, cu impresionismul, simbolismul şi decadentismul. Este partea cea mai complexă, dar şi cea mai eterogenă a studiului, în care originalitatea interpretărilor şi demersul semiotic rămîn uneori în umbra perspectivei tradiţionale a istoriei literare şi a artelor (pictură, muzică), prin care autoarea face un periplu, desigur interesant, dar care întîrzie „punerea în pagină" a dramaturgiei lui Cehov. Exegeta îmbină acum sinteza teoretică, analiza personală, ecouri de critică, declaraţiile epistolierului Cehov. Pericolul intervertirii unor idei critice şi dificultatea de „compoziţie" a demersului critic nu pot fi totdeauna reprimate.

Ataşînd viziunea artistică a lui Cehov impresionismului, Sorina Bălănescu reliefează insurgenţa împotriva determinismului şi a imobilităţii principiilor naturaliste produsă de dramaturgia acestuia. Impresionismul cehovian aboleşte „determinismul psihologic" pentru a face loc „dinamicii interioare a eului" şi „fluidităţii stărilor psihice", înlocuieşte „peisajul-cadru" cu „peisajul antropomorfizat", a cărui funcţie este analizată prin intermediul unor „motive impresioniste" : *primăvara* şi *zorii zilei*, *toamna* şi *crepusculul*.

Viziunea impresionistă este urmărită, într-unul din cele mai originale capitole ale cărţii, la nivelul unei „temporalităţi subiective", a unui „timp psihologizat", pus în omologie cu durata bergsoniană. Piesa cehoviană propune un „prezent continuu", timp al stazei, întreţinut de „revenirea la datul iniţial, sugerînd imobilitatea, non-evoluţia eroului".

Un comentariu detaliat rezervă S. Bălănescu platformei teoretice şi novatorismului programatic al simbolismului, plasat alături de impresionism şi decadentism, mişcări artistice apropiate şi interferente, în ascendenţa literaturii moderne. Exegeta urmăreşte, într-o dublă perspectivă relaţia simboliştilor ruşi faţă de opera cehoviană, cu încercarea de a o afilia curentului, şi poziţia lui Cehov faţă de „formele noi". Sorina Bălănescu îşi concentrează demonstraţia pe relaţia de convergenţă / anticipare a dramaturgiei cehoviene cu simbolismul, prin elemente importante ca muzicalitatea şi lirismul şi printr-o serie de procedee tehnice din recuzita simbolistă : convenţia marionetei (v. analiza Charlottei), motivul „trecătorului" sau motivul *plecărilor* şi al *sosirilor*, cu sorgintea în lirica decadentă.

În timp ce muzicalitatea corespunde la simboliştii inefabilului expresiei unei arte puse sub semnul absolutului magic, la Cehov este percepută de exegetă ca o trăsătură a poeticităţii conferite de viziunea impresionistă. Spre deosebire de „drama lirică" a simboliştilor (modelul îl oferă A. Blok) ce cultivă varianta *dramatizată* a eului, piesa cehoviană propune varianta *dramatică* a eului creator. Analiza *Pescăruşului* se face prin prisma încercării de „autodefinire" a lui Cehov faţă de simbolism şi decadentism, insistîndu-se pe „miezul polemic" al piesei, cu punct de plecare în monologul Ninei Zarecinaia. Cele patru personaje principale sînt interpretate ca „alternanţe (...), disocieri ale eului creator" şi tot atîtea ipostaze ale artistului. Atentă la implicaţiile intertextualităţii, autoarea nuanţează prin „jocul izotopiilor" (paradigma Dorn-Treplev permite varianta Cehov—Maeterlinck ş.a.) poziţia lui Cehov faţă de simbolişti.

Detaşînd *remarca* cehoviană ca element de convergenţă cu drama simbolistă, Sorina Bălănescu analizează cu pertinenţă indicaţia scenică ca indice al unui text dramatic mixt, formă de tranziţie între scriitura tradiţională şi poeticitatea teatrului modern. Anticipîndu-i pe simbolişti, la Cehov „remarca funcţionează ca literaritate, devine *text*, din simplu mediator al sensului".

Validînd titlul studiului şi racordîndu-se la prima parte, teoretică, a acestuia, secţiunea a treia cuprinde analiza detaliată a „sintaxei" şi a „procedeelor de simbolizare" ce conduc la transformarea *motivului textual* în *simbol*. *Insolitarea pescăruşului*, artificiu şi indice al teatrali-

Scanned with OKEN Scanner

tăţii, capătă semnificaţii pentru destinul personajelor principale şi conduce la interpretarea Ninei ca „denotat al simbolului". Decodarea «la vedere», cum o numeşte autoarea studiului, se realizează prin *anticiparea sugestivă*, creată de sintagmele-titlu : *Ivanov* (anunţă drama insului comun), *Pescăruşul* şi *Livada cu vişini* „etalează motivul simbolic ca temă". Poziţia — cheie a unor motive : *lacul* şi *teatrul în teatru* determină transformarea lor în simboluri.

O foarte bună analiză semiotică a piesei *Livada cu vişini* uneşte interpretarea extrem de nuanţată a temei-simbol (*livada*) şi a unui motiv textual, supranumit „semnificantul zero sau între tăcere şi rostire". Distincţia fină referitoare la ambiguitatea simbolică din jurul temei „predestinare—expiere—moarte" reţine pe lîngă semnalizarea din titlu, „jocul «vocilor»", al replicilor personajelor şi conotaţia de „vag, ciudat şi incoerent" pe care o degajă tot textul piesei. *Paznicul de noapte bate toaca* este considerat un motiv al *tăcerii* „bun conducător de atmosferă". Poeticitatea înscrisă în *tăcere* prin semnalele unor sonorităţi asigură şi ea ambiguitatea simbolică. În sfîrşit, analiza capodoperei *Trei surori* se centrează pe sintagma simbolică *La Moscova, la Moscova...* care oscilează între referentul concret şi unul imaginar, pentru a „se stinge muzical", semnalînd „o exorcizare a visului în pragmatismul trăirii cu orice preţ".

Sorina Bălănescu analizează totodată figurile simbolice ca indici ai teatralităţii, la nivelul textualităţii, dar şi al „reprezentativităţii", luînd în discuţie cele mai semnificative spectacole Cehov, din ţară şi străinătate, din ultimile decenii.

Într-un studiu care a impus prin tema aleasă, „simbol şi teatralitate", o selecţie severă a operei cehoviene (în afara discuţiei rămîn nu doar piesele de mai mică importanţă, dar şi *Unchiul Vania*), abrevierea materialului critic este deplin compensată de calitatea analitică a interpretărilor ce tind a epuiza toate sensurile, nuanţele şi detaliile subiectului propus.

Algeria Simota

FLORIN FAIFER, *Dramaturgia între clipă şi durată*, Iaşi, „Junimea", 1983, 176 p.

Contrar situaţiei, mai răspîndite, în care criticul de teatru contemporan apare îndeobşte fascinat de arta spectacolului, Florin Faifer semnează în seria „Arlechin" a editurii Junimea o incitantă suită de comentarii asupra dramaturgiei create la noi în ultimele decenii, pledînd acum, şi printr-o fină insinuare a punctului de vedere istoric, condiţia teatrului ca literatură. Nu urmează de aici că autorul studiului ar ignora deliberat *teatralitatea* — mizanscena posibilă, virtualităţile scenice abia întrîlrind perspectiva lecturii, ori virtuţile spectaculare tocmai probate (declanşînd pe alocuri acele, seducătoare în amintire, ecouri de un pronunţat *déjà connu*) ale unei piese anume sau ale unei opere dramatice considerate în ansamblul ei. El îşi reafirmă numai credinţa în primatul textului, încercînd a scruta, cu un anumit curaj, cumpănit şi fără precipitare, şi dincolo de „luminile rampei". Altminteri, o „specificitate" a genului înscrie între „imponderabile" pe cea dintîi invocată într-un echilibrat *Argument*.

De la sugestia discretă a titlurilor celor mai multe dintre eseurile incluse plecînd (*G. Călinescu — Concert de muzică preclasică, Ion Băieşu — O mască rîde, o mască plînge, Paul Everac — Gîlceava „eticului" cu „esteticul", Mihnea Gheorghiu — Istorii dramatice şi galante, Leonida Teodorescu — Nocturne* ş.a.) şi pînă la aparent împărţiala, neîncorsetată de vreo ierarhie stînjenitoare, înseriere a dramaturgilor în context, fie că ei se numesc Teodor Mazilu sau Marin Sorescu, Horia Lovinescu sau D.R. Popescu, Călinescu sau Ecaterina Oproiu, aspiraţia spre sinteza definitorie se însoţeşte — aproape contrazicînd, în dispunerea alertă, caleidoscopică, a secvenţelor cărţii — cu sagacitatea, substanţialitatea lecturii, verva, pasiunea polemică uneori, interferînd, de astă dată deloc întîmplător, acuitatea verdictelor unui istoric literar, cel mai adesea lipsit de prezumţie şi mereu dispus a relativiza. Profesionalismul nu se dezminte, în respectul pentru valoare mai întîi, într-o stare anume de vigilenţă, tensionată, în promptitudinea reacţiei (critice) citeodată în ironia — disimulînd şi, mai ales, în indisponibilitatea la concesii de orice fel. Implicit, ni se propune a reflecta şi asupra unei evoluţii, la preschimbarea mijloacelor şi alunecarea lentă spre alte convenţii în teatru, acolo unde un perpetuu adaos se impune a fi mereu „cenzurat", certificat de tradiţie.

Altfel, lumea teatrului („lume bazacoană") înviată de Florin Faifer trimite adesea reflexe salutare, mai mult sau mai puţin pitoreşti, mai mult sau mai puţin hazlii, şi spre un „teatru al lumii" ; focalizîndu-o cu acea „tandreţe a mizantropiei", despre care vom mai fi auzit şi, pe care la rigoare i se îngăduie şi criticului a o împrumuta, pe cînd la ureche aude şoptindu-i neobosit, persuasiv, moralistul, ori fie numai şi o voce insinuantă şi moralizatoare. Daimonul însă, trăgînd a extravaganţă, hîrsit şi puţin anacronic, străjuie mai curînd aici pe comori lexicale. Devoră împătimit lexicoane, din care extrage (şi dumică) la răstimpuri, cu voluptate, vocabule

rare, frecventînd în secret pe C. Bălăcescu, ori un Polizu-Micşunești oarecare, într-un secol balcanic, acolo unde umorul e „trăsnit şi chisnovat", graiul „fistichiu", răsfățul „ludic" şi capriciul „potcaş", sarcasmul „pieziş", mîndria „nătăfleață", şiretenia „parşivă" şi francheţea „hăbăucă". Nu mai puţin însă, această preferinţă pentru tonul colocvial, pentru turnura familiară a cozeriei va ţine, la Florin Faifer, şi de o îndelung verificată strategie. Expozeul său critic se vrea stăpînit cu rigoare, guvernat de intransigenţă în substrat, chiar dacă abundă în amenităţi. În realitate poate intra însă în joc adeseori patima şi discursul e, mai curînd, unul „îndrăgostit". Judecata de gust voalează, protejează de fapt la el judecăţile de valoare, iar stilul eufemistic îngăduie unui spirit critic rafinat şi extrem de orgolios să greşească numai foarte puţin. I se asigură în schimb mobilitatea, independenţa (de opinie), o aproape invidiabilă libertate de mişcare.

Pe exeget îl interesează deopotrivă eroii : cu şi fără ticuri, capricii, metehne, complexe, — — cu unii criticul e tentat a „compătimi" uneori, — fie aceştia „damnaţi", de felul unui Matei Dragomirescu, din *Citadela...* lui Horia Lovinescu, ori un Vasile Mirea, sau balerina, „lebăda neagră", din *A cincea lebădă*, de Paul Everac ; şi autorii — cu sau fără „vocaţia autenticităţii", retori, manieriști, flegmatici, naturi filosofice sau numai „duale" „plini de tact" sau ambiţie, eseişti care îşi mai şi dezic cînd şi cînd teoriile, predestinaţi atunci a ancora în „dramă" în „lacună", la hotarul dintre *teză* şi *antiteză* (a se vedea secţiunea consacrată aceluiaşi Everac, unde se dialoghează totuşi, ca între egali, într-o *cheie* de febricitate intelectuală) ; ori mai ingenuii, pionierii, „oamenii începutului de drum" (un Baranga, Dorel Dorian, Davidoglu), trataţi pe alocuri mai tolerant, cu o doză de ambiguitate totuşi în elocinţă. E şi un mod, indirect, de evaluare în schiţarea unor asemenea tipologii (ale personajelor sau în raport cu particularităţile autorilor discutaţi), spre care Florin Faifer se simte atras cu o fervoare în specie călinesciană, cum ar fi şi apetenţa sa pentru metafora (critică) revelatorie. Sancţionînd adeseori inaparent, învăluit în subtilităţi, dar ţintind spre formularea cuprinzătoare şi memorabilă, el va produce suple, concentrate şi delectabile caracterizări, în care s-ar părea că excelează textele despre Ion Băieşu sau Teodor Mazilu. Aflăm că, de pildă, eroii celui dintîi „subzistă în limbaj — un limbaj în sine, simulacru al gîndirii — ca viermele de mătase în cocon", într-un subit agresiv, neliniştitor, „mod al lor drăcos şi angelic de a exista", în vreme ce făpturile deplorabile, de un amoralism cronic, ce se „vînzolesc", se „zbenguie" şi se „înfoaie" în teatrul celui de al doilea îşi „dezmiardă" abjecţia „cu sordidă tristeţe", îşi „corcolesc", îşi „alintă" ticăloşia. Exemplare din fauna aceasta, coborîtoare, s-ar spune, în egală măsură, din mantua lui Gogol şi a lui Ionescu, aduc în scenă un „fantastic al banalităţii", dar şi unul al inepţiei. Altundeva, Grincă, personajul lui Băieşu (din *Alibi*), poate fi, spre exemplu, o „eboşă de ticălos".

În descifrarea atentă a mecanismului comediei (farsei, satirei etc.) se stărue asupra nivelelor comicului, pe a cărui scală urcăm undeva pînă la vechimea venerabilă a trepidantului *imbroglio*, cînd nu descindem în deliciile derizoriului şi grotescului, printre automatisme de limbaj şi „marionete ale viciului", reduse la o perfectă „vacuitate interioară". De la originara, neştiutoare, căutare a expresivităţii (naiv) comice, deturnată din treaptă în treaptă pînă la convenţia anulării convenţiei în teatrul contemporan, resursele comicului par a se tot fi multiplicat, şi astăzi continuînd a prolifera, dar într-un regim tot mai impur şi mai sofisticat. Urmărind, ca pe un spectacol de gală, ofensiva, cu unele accese de virulenţă, a comicului actual, uneori criticul parcă s-ar amuza să constate că o piesetă, *În căutarea sensului pierdut*, de Ion Băieşu, e doar „pastişă ironică a absurdului", că în *Chiţimia* „realul se îmbolnăveşte de fantastic," *Puterea dragostei*, în fine, „domesticînd fantasticul". Rîsul inteligent, glacial, corosiv al lui Teodor Mazilu, în esenţă sclipiri de limbaj caragialesc îngroşat cu un absurd de autentică vînă urmuziană e intuit, mai exact, ca un rîs „crispat, curentat de un fior de teamă", un comic ce previne asupra insolenţei, luxurii unei lumi de valori răsturnate, de o „circularitate sufocantă", unde corupţia, degradarea şi surogatele de cultură nasc monştri. Din somnul axiologic în care acelaşi Mazilu îşi scufundă cu resemnare eroii pentru a nu-i mai trezi niciodată, ca un, el însuşi, privat de glorie, auster şi sarcastic taumaturg, se reîntorc la viaţă unele personaje ale lui D.R. Popescu, favorizate de ceea ce Florin Faifer numeşte a fi un „climat" mai „ambiguu" al unei drame pe alocuri paradoxale, nicidecum sustras acum unei ordini malefice, dar în care adevărul, uneori căutat cu ardoare, mai poate încă „tămădui". Reperul moral persistă ca o lumină avertizoare — te poţi rătăci, nu şi pierde, în labirintul situaţiilor în multe priviinţe şocante, supuse cu violenţă insolitării, sau în desfăşurarea amplelor structuri alegorice, în teatrul lui D.R. Popescu, unde filonul folcloric („snagă" şi simbol) asigură şi redempţiunea prin miraculos. Pe firul cîrd liniar epic, cîrd fabulos, al acestei formule de teatru, încă nu de tot aşezate între poză şi mimă, fantastic şi farsă, criticul ar mai fi putut stărui. Cercetătorul preferă să se retragă însă, odată ajuns la mijlocul acelei „păduri de simboluri" — identificate unele, altele identificabile poate, — despre care vorbeşte, „obscură", în care irealul e cel mai adesea „coşmar"

iar realul, cum spune, halucinant, întocmai ca şi în romanele scriitorului, plăsmuite dintr-o magmă comună. Creaţia dramatică a lui D.R. Popescu, în treacăt am observa, s-ar situa, astfel, ca o placă turnantă, mediatoare, între „nelumea" maziliană, univers „malign" în expansiune, sfîrşind prin a se autonega violent, şi „lumea pe dos", încă nealienată, matcă nepuizabilă unui existenţialism *sui generis* („mitopoetic", glosează Florin Faifer), sorescian. De Marin Sorescu îl mai apropie pe D.R. Popescu şi modul ingenuu în care ambii ştiu să prefacă (şi să-şi refacă), în fecunditatea operei proprii, rezervele de suflu, prin traversarea şi asimilarea unei poetici folclorice şi prin filtrarea extrem de ambiţioasă a aluziilor cărturăreşti venind din marele teatru european. La amîndoi s-ar descoperi urme de „pirandellism" (Florin Faifer îl deconspiră la autorul lui *Cezar, măscăriciul piraţilor...*) şi învăţăminte (sau „rituri") shakespeariene, la amîndoi peregrinează, parodiază, persiflează „nebunii", bufonii, filosofînd „abscons" sau „esopic" sau „mucalit". Asupra amîndurora se exercită ispita unui teatru istoric de tip parabolic, în care „se toarce şi un fir de baladă".

Dar fiecare nouă *imagine* critică prin care Florin Faifer restituie portretul (prin operă) al autorilor dramatici care-l reţin se consolidează în acest panoptic al său, ca într-un spaţiu dinainte impus, mai curînd de sine stătător, izolat. Anumite trimiteri de la un capitol la altul recuperează totuşi ideea întregului, restabilind pe alocuri fluidul comparatist. În schimb, cu o virtuozitate a lui, cercetătorul va *reinventa* perspectiva, izbutind o alternare de unghiuri dinamică în adîncirea sensibilă a punctului de vedere „formal" printr-unul „conţinutist" (sau dimpotrivă). Vedem cum o definiţie sintetică se încearcă asupra teatrului „eminamente reflexiv" al lui H. Lovinescu („Nu caractere în acţiune, ci acţiune în caractere"), dincolo de conflicte şi psihologie însă, de filosofie şi temperament, vor decide, cum lasă autorul a se înţelege, în dramaturgia lovinesciană, sensul proporţiei în compoziţie, sobrietatea, nervoasă, în manevrarea efectelor clasice, ce coincid cu „ştiinţa" (sau arta) de a face (a scrie) teatru acum. Se pot afla, de asemenea, puncte de convergenţă, în repertoriile lui Paul Anghel şi Mihnea Gheorghiu (piesele fiecăruia preocupă şi ca „măşti" ale eseistului, degajînd şi un abur livresc, într-un plus de elaborare, şi prin jocul abil între *de*-şi *re*mitizări). Într-un teatru neezitînd a prelua de la înaintaşi, cu un anume confort, suma convenţiilor utile, istoricul literar este înclinat a întrezări uneori, mai presus de o atmosferă specifică, arhetipul, principiul ce renaşte în personaje, în rezolvările *altfel*. La Mircea Radu Iacoban, în *Tango la Nisa*, se recunosc gesturi şi sonuri mai îndepărtate, din Caragiale şi Sebastian, deşi, în latura de „reverie sentimentală", în replica incisivă, în umorul facilitînd reconcilierea, comediile sale s-ar revendica, mai vădit, de la universul fluent, „fantezist", şi mai „teatral", al unui Mircea Ştefănescu de pildă.

În sfîrşit, abstras undeva spre a celebra cu delicii triumful (misoghin) al unui antierou ca Don Juan-ul mazilian, Florin Faifer nu se abţine a reveni, cu un plus de arţag ludic, spre a certa el însuşi cu un dram de misoghinie un „personaj" ca Ecaterina Oproiu. Pe autoarea între dramaturgi criticul ar surprinde-o mai curînd în ipostaze neconcordante şi într-un obstinat eventual (chiar dacă „exuberant" şi „isteţ" şi zadarnic „seducător") efort de supravieţuire. Ceea ce face, cu generozitate, măsura unui dramaturg ca Dorel Dorian (în „teatrul inimos" al acestuia, „tendinţa etică insuflă energie", aflăm), ceea ce poate aduce, din nou, o stabilitate matură la Iacoban („Din cîteva creionări, scriitorul scoate bune rezultate de pitoresc verbal, dar şi tipologic. Totuşi, sunetul mai profund vine dintr-o experienţă de reporter") se desăvîrşeşte pentru impenitenta Ecaterina Oproiu ca... handicap („O manieră volubilă, comunicativă, ornată şi inventivă în expresii — aparent nonşalantă, al cărei răsfăţ evident narcisist duce însă la manierism. Eminent în publicistică"... ş.a.m.d.). Jucîndu-şi aerul de originalitate şi dezinvoltură (dar e o „nealiniere", se precizează), perena şi blamata astuţie feminină (cea de la Halimale şi *fabliaux*-uri cetire...) persevereză, evident din instinct. Chiar dacă la autoarea *Interviului* ar părea să existe şi un har al improvizaţiei (altfel, el poate să apară şi ca „labilitate structurală" a poemului său dramatic) şi o mare disponibilitate volubilă, sub pavăza intelectualismului, poate cam căutat (prea „degajat" şi locvace, i se reproşează), ce îşi furişează nostalgic sorginţile spre *commedia dell'arte*, dar şi într-un lirism mai abstract, cu deschidere spre universal. Drept care, justiţiar, spre spulberarea prejudecăţilor „feministe" şi mai cuminţirea elanului sufragetic, criticul o va îndoctrina pe biata Reporteră cu citate din *Domina bona*, nerenunţînd a o stimula totuşi pe „dramaturgă", cu o gingaşă de tot afabilitate în perfidie, să se regăsească în publicistică.

Mizînd pe posibilităţile „clipei", dar aproximînd cu discernămînt şansele „duratei", Florin Faifer *radiografiază* o diversitate de forme, de specii, de stiluri şi nuanţe ce se concurează fertil în teatrul românesc contemporan. Volumul tipărit de editura Junimea ni se oferă ca o aplicată *introducere* şi onestă, agreabilă călăuză în peisajul pe alocuri accidentat, însă viabil şi mereu susceptibil de înnoire, al dramaturgiei noastre actuale.

Rodica Şulu

Scanned with OKEN Scanner

CĂTĂLINA VELCULESCU, *Cărţi populare şi cultură românească*, Bucureşti, „Minerva", 1984, 220 p.

Mai multe articole şi studii riguros concepute, convingătoare atît sub raportul informaţiei cît şi al demonstraţiei pe care o susţin, reuneşte Cătălina Velculescu în *Cărţi populare şi cultură românească* (Bucureşti, „Minerva", 1984). Culegerea delimitează, fără a izola rigid, domeniul asupra căruia se concentrează în prezent preocupările autoarei, valorificînd totodată rezultatele unor investigaţii extinse laborios pe o durată de mai bine de un deceniu. Şi ar fi de invocat poate, în ordinea amintită, fie numai şi utila *Bibliografie analitică a literaturii române vechi. Cărţile populare laice* (partea I—II, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1976—1978), la a cărei elaborare Cătălina Velculescu participa alături de Mihai Moraru şi I.C. Chiţimia. Apare însă cu evidenţă acum, şi într-o mai subliniată măsură decît odinioară, că interesul cercetătoarei se îndreaptă de preferinţă asupra unui teritoriu multisemnificant în manifestările sale, disputat între istoria literaturii în special (a celei româneşti anterioare secolului al XIX-lea îndeosebi) şi o istorie a culturii, în plan mai general, ce ar sugera mai ales, şi nu de puţine ori ar surprinde în fapt, şi o anume dinamică a universalizării formelor şi mentalităţilor. Înregistrînd interferenţe ale unor limbaje coexistente la un moment dat (*oral, scris* sau plastic-figurativ), cu deschidere spre orizontul mai multor discipline, e un tărîm rămas deocamdată la noi insuficient şi imperfect explorat, începînd cu simpla consemnare de ordin istoric sau cultural şi încheind cu neajungerea unor metode consacrate pînă nu demult.

În *Cărţi populare...*, Cătălina Velculescu prelucrează răspunsuri venind de la texte de o apreciabilă diversitate : tipărituri evocînd, singure sau în legătură cu altele, un mod autohton de a exista prin cultură ; tratate, colecţii, crestomaţii rare, perpetuînd o „înţelepciune a formelor", în modelul impunător al bibliotecii medievale — din care aduc o briză preţioasă şi savantă ; manuscrise, al căror examen solicita din plin acribia şi prudenţa filologului, perspicacitatea şi răbdarea istoricului literar. În egală măsură, cercetătoarea ştie să interogheze *contextele*, abordînd sistematic circumstanţa politică, mentalul colectiv, psihologia individuală. Ea operează eficient şi precis asupra unor spaţii restrînse, într-o planare voit la joasă înălţime, ce pune în valoare detaliile, adesea surprinzătoare. Descrierea e foarte departe acum de descriptivism, fiecare semn consumă în relaţie cu întregul, într-un demers menit să *restituie* şi să *restaureze*, ce se impune prin atenţie şi fineţe şi care conferă unitate acestor mici exegeze.

Într-o primă secţiune a lucrării (*Cărţi populare şi artă plastică*), se urmăresc avatarurile cîtorva motive de intensă circulaţie scrisă („pilda" şi „vînătoarea *inorogului*", „rîvnitorul la mere", „omul în prăpastie" etc.) concomitent cu metamorfozele cărora secvenţe corespondente li se subsumează în plastica europeană a secolelor al XIV—al XVIII-lea. În minuţioase incursiuni alături de texte aparţinînd ele însele la sfera cultă sau la cea populară şi care servesc de vehicul, în spaţiu şi timp, nucleelor epice, se inventariază — e o adevărată tehnică a detalierii „sub lupă" — desene, miniaturi, fragmente revelatoare întrînd în compoziţia frescelor mănăstireşti, cu intuiţie şi migală cercetătoarea izbuteşte să pună în lumină sensul evoluţiei temei, motivului cu acurateţe determinat, la capătul unei serii de transferuri semantice. De la semnificaţia „prăbuşirii" de pildă, o simbolizare a situaţiei de impas moral, „parabola inorogului" pare să îndrume gradat spre ideea salvgardării spiritului prin „perfecţionarea (ascensiunea) etică". Contaminări sînt posibile între *figuri* de sursă deosebită, continuînd a gravita totuşi în raza de influenţă a cărţilor populare. Cătălina Velculescu intuieşte, pentru mentalitatea românească, o înceată alunecare de sens dinspre imaginea inorogului din parabolă spre aceea a calului fabulos (de asemenea unicorn) al eroului popular, pe care o impune cu vigoare *Alexandria*. Deducţia se poate verifica prin generalizarea, la un moment dat, a confuziei inorog-cal pe o arie a picturii murale bisericeşti. O credinţă în însuşirile apotropaice ale calului, ce-şi află, nu mai puţin neaşteptat, confirmări în iconică, vine spre a se integra cu un al treilea înţeles acestei subtile hermeneutici.

O clară lectură a semnelor alegoriei, pe seama unui repertoriu de fapte provenind din toate provinciile locuite de români, se referă, în cadrele aceleiaşi stimulatoare confruntări cultură scrisă-cultură orală, la antinomia inorog-urs. Inorogului i se atribuie şi pe teren românesc, sensuri multiple, într-o suită de interpretări contradictorii (Moartea, Viaţa, Binele), imaginea celui de al doilea îndeobşte reţinută fiind ca „*signum* al forţelor ostile omului" de gîndirea arhaică. Consolidarea unei tradiţii a inorogului la noi, inclusiv cu aportul *Fiziologului*, indică, nu mai puţin, un mod de aderare distinct la un mai îndelung exersat „spirit critic" european, manifest şi în receptarea motivului *monokerosului*. Promovată iniţial de traducătorii din cercul de la Rîmnicu Vîlcea, opţiunea românească ar părea să exprime mai general pentru secolul al XVIII-lea mentalitatea grupului de cărturari dominat de personalitatea episcopului Chezarie.

Cătălina Velculescu restabileşte adeseori, în *reprezentări* similare, semnul de unitate şi comunicare între civilizaţia spirituală a Occidentului şi cea a Răsăritului bizantin — din care

nu lipsim, cu particularizări ingenioase, — readucînd în discuţie, într-un al doilea substanţial capitol al cărţii sale (*Între literatură scrisă şi cultură orală*) faima citorva scrieri vechi.

O raportare a *Învăţăturilor lui Neagoe Basarab* la *Ceasornicul domnilor* a spaniolului Antonio de Guevara permite circumscrierea, în cuprinsul celor două tratate de iniţiere, a unor pasaje de tip migrator. Subiecte înrudite, ori numai substituibile (în speţă *Voroavei garamanţilor*) sînt identificate în populara *Alexandrie*, în *Varlaam şi Ioasaf*, dar şi într-o *Istorie a lui Alexandru cel Mare Macedoneanul* de Quintus Curtius Rufus (din care ulterior şi Miron Costin va desprinde spre a tălmăci din latină *Graiul solului tătărăsc*). Coincidenţe schiţate vor să dezvăluie însă mai mult decît o pură infiltrare de *topoi*, la două extreme continentale. Călugărul franciscan, cronicar al lui Carol Quintul, şi îndrumătorul vlăstarului domnitor din Valahia sînt confruntaţi în virtutea electiei a două, atît de universale în fond, modele umane (şi, deopotrivă, livreşti) ; dar ei se apropie, e o sincronizare în spirit, şi în temperanţa cu care ţin să recumpănească prerogativele cînd, sub culorile de început ale celui de al XVI-lea secol, amîndoi ascultau lăuntricului îndemn de a reactualiza în cărţile lor de „învăţătură“ clasica schemă a înfruntării dintre *înţelept* şi *războinic*. Contemporaneitatea reală dintre *Învăţăturile lui Neagoe...* şi *Ceasornicul domnilor* (uşor estompată la noi prin difuzarea abia în secolul al XVIII-lea a scrierii lui Guevara, cu manuscrisele ce propagă traducerea lui Nicolae Costin) ar incita poate şi pentru alte asemenea similitudini — ce nu constring totuşi preeminenţa nuanţei, pe traiectoria unui tezaur universal frecventat — la o înscriere în circuitul comparatist.

Tîlcul amplificat, comentat, adaptat solicitărilor unui nivel superior de lectură, al „pildei albinelor“, cu o origine certă în *Fiziologul* slavon — dar cercetătoarea întrevede şi o eventuală trimitere la *Cuvînt către tineri...* al lui Vasile din Caesarea — face, pe anumite întinderi, din *Învăţăturile lui Neagoe....* un text „saturat“ de valoare simbolică şi de spirit artist.

Împrospătînd memoriei noastre dimensiunile unui portret în care transpare, în armonicele sale acorduri, capacitatea de *uomo universale* a principelui Dimitrie Cantemir, Cătălina Velculescu insistă asupra unei opere plastice ca „posibil punct de pornire“ în scrierea *Istoriei ieroglifice*. Este argumentată ipoteza întîlnirii lui Cantemir, ca spirit de cabinet şi împătimit al lecturii, cu o ediţie de genul aceleia împodobite cu gravuri, apărută la Augsburg (1490), din *Buch der natürlichen Weisheit* (echivalent al unei colecţii latine de fabule, *Speculum sapientiae*). Un capitol ca *...De rinoceronte et corvo*, dar mai ales o expresivă ilustraţie a acestuia ar fi putut stimula la vreme, cum autoarea susţine, imaginaţia scriitorului atît de prodigios care e Cantemir în *Istoria ieroglifică*, unde el renovează sensul alegoriei, „regizînd“ altfel disputa Inorog-Corb.

Pătrunzătoare disociaţii privesc, într-un alt grupaj de articole, impactul mentalităţii rurale (exprimîndu-se în ponderea normei „orale“ în situaţii specifice) cu structurile încă deschise, dispuse la „colaborare“, ale literaturii în limba română (istorice, religioase sau epice propriu-zise) ce se dezvoltă în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea. Şi Cătălina Velculescu, alături de alţii, subscrie opiniei după care sursa „orală“ primează în cazul legendei cronicăreşti de tipul aceleia relatînd despre „vînătoarea lui Dragoş“. Se apreciază că motivul ar reapărea numai, cu o tentă manieristă adaos, sub pana elaborată a scriitorilor cancelariei domneşti. Ca revers, o scriere ca *Divanul* lui Cantemir poate, la rîndul său, să înriurească asupra variilor domenii ale culturii orale.

Mentalităţile lucrînd asupra psihologiei autorilor de manuscrise, este supravegheată îndeaproape „modalitatea de interacţiune“ a acestora cu categoria cărţilor populare. Vor rezulta şi de aici o serie de observaţii concludente. În tentativa de refacere a oricărei variante arhetipale, cercetătoarea pledează pentru introducerea unui criteriu metodologic, ce pare a nu contraria nici în împrejurarea editării literaturii aşa-numit „istorice“ din epoca medie (a cronicilor, în primul rînd). Se pleacă de la premisa conform căreia copistul ar tinde să evite, de regulă, reproducerea fidelă a textului-sursă, cu care este tentat mai curînd a „conlucra“, într-o manieră ce se instituie prin imixtiunea unei iniţiative creatoare de tip folcloric (la care contribuie şi condiţia anonimatului). În toată opera cărturarilor mai mărunţi se remarcă o preferinţă, ce se regenerează perpetuu, pentru analogiile de structură cu formula „orală“. Departe de a fi, cu toate acestea, omologate drept o categorie perfect unitară, traducători şi copişti nu vor ezita să aplice regimuri speciale uneia sau alteia dintre cărţile populare. Determinant continuă a se menţine factorul de conţinut, apartenenţa la specie şi subspecie. Tradiţia manuscrisă atestă frecvent acest sistem de funcţionare a „normei“. Ea poate să dovedească — şi probele pe care Cătălina Velculescu le va produce se situează în afara oricărui dubiu — că distincţia se face corect între naraţia în tipare istorice şi, de pildă, una de factură hagiografică ; după cum, şi între speciile religioase, sub anumite laturi sau integral evoluînd spre o receptare „orală“ (cazul, cunoscut, al unora dintre psalmii versificaţi de Dosoftei, trecuţi în colinde şi „modernizaţi“ uneori ca limbaj), se poate institui, la rigoare, un tratament diferenţiat.

Soarta unei culegeri (...) *bizantine de literatură* exemplifică, oarecum în sens diferit, cum tabuul religios ce domină în conştiinţa, aici retardatară, a scriitorului de manuscris, se extinde şi asupra „pildelor", „istoriilor" şi „cuvintelor" traduse şi degajate apoi din curprinsul ediţiilor tipărite ale *Prologului*. Va impulsiona marcat, din secolul al XVII-lea începînd, această febrilă mişcare culturală de plan secund cu o vădită propensiune spre epic, contactul întreţinut cu ediţiile scoase de sub teascuri la Moscova, iar de la imprimarea ei la Iaşi, în 1682—1686, cu transpunerea în limba română din *Viaţa şi petrecerea sfinţilor* a mitropolitului Dosoftei. Dar şi remaniat, odată cu pătrunderea sa în numeroasele colecţii manuscrise (constituite independent în marginea proloagelor şi sinaxarelor), acelaşi filon epic, altfel destul de compact, din care se vor împărtăşi generaţii de cititori se va sustrage, mereu „protejat", abilităţilor inovatoare ale traducătorilor şi copiştilor, ei înşişi dispuşi — simptomatic — a decreta acum autocenzura. „Povestirile" şi „cuvintele" selectate pe parcursul mai multor secole din *Proloage* „fac o literatură", al cărei apogeu pare atins în veacul al XVIII-lea, în Transilvania. La un activ schimb de motive impregnate de caracter popular (perpetuînd, mai exact, o mentalitate „orală") mai concură şi redistribuirea în unităţi epice izolate a „pildelor" şi „parabolelor" lui Varlaam — ceea ce documentează şi asupra gradului de asimilare a romanului-cadru (*Varlaam şi Ioasaf*). O tot mai vie atracţie exercită de aici înainte *povestea*, naraţiunea în sine, deşi o vreme va prevala încă prestigiul substratului moralizator.

Urmînd circulaţia textelor cunoscute, cum şi a unor presupuse versiuni intermediare, Cătălina Velculescu fixează pe o hartă imaginară trasee şi noduri de tranzit, dinspre centrele de difuzare spre zonele ce solicită în mod curent manuscrise şi tipărituri. Între ţările româneşti se practică un asiduu „transfer", un masiv „împrumut" de cultură, autentificat şi prin acest comerţ ideal de carte (ce-şi subordonează, în cele din urmă, aici, pe cel limitat la nivelul strict al folclorului). După cum, fapt deloc neglijabil, ele îşi furnizează şi serii de cărturari. Medii ca Rîmnic şi Bistriţa — în Oltenia, Cîmpulungul Ţării Româneşti, Şcheii Braşovului, Neamţ —în Moldova întreţin emulaţia, încrederea în prestigiul de şcoală al locului, dar regîndind cu sensibilitate tradiţia în mod unitar. Revin, adeseori, în pagina cărţii, nume uitate de traducători şi copişti ce se adaugă, covîrşitoare prin număr, la şirul, mai norocos, reţinut de istorie, a cărui lucrare cei de al doilea plan o desăvîrşesc după puterile lor. Unii dintre aceştia reprezintă, cum s-ar întrezări în descifrarea cîte unei sacrosancte formule, „dinastii", ce-şi transmit îndeletnicirea — o „rucodelie" ca oricare alta — din tată în fiu. Bună parte sînt preoţi, mai ales în Ardeal. Este categoria ce mediază statornic între nivele sociale, precum şi între cele două moduri de comunicare — scris şi oral, întreţinînd cultul nealterat pentru carte (procurată, dar şi apărată de obicei cu mari sacrificii). Grăitor e şi modul în care întreaga mişcare manuscrisă din Transilvania pare să contureze de timpuriu şi să definească treptat dominanta etică (şi o anume mentalitate pragmatică) a acestei provincii, ceea ce reflectă în fapt o mai acută nevoie de sprijin moral, în replică la agresivitatea unor factori politici şi în condiţii de supravieţuire istorică ce exclud vulnerabilitatea.

O contribuţie remarcabilă aduce Cătălina Velculescu la cercetarea *Fiziologului* românesc. Este semnalată prezenţa unui text inedit, ce poate fi datat imediat după 1700, în cuprinsul unui codice purtînd semnătura lui Serafim, ieromonah la mănăstirea Bistriţa din Oltenia. O mai completă versiune ne reţine acum prin frumuseţea limbii, a ceremonioasei ei curgeri, prin cîteva, suave, accente individuale în stil şi, deopotrivă, prin locul pe care îl ocupă în schema, adusă la zi, a filiaţiei manuscriselor. Sub titlul *Cuvînt de smerită înţelepciune*, ce întruneşte, se precizează, opţiunea majorităţii copiştilor antrenaţi în rescrierea variantelor, *Fiziologul* „de la Bistriţa" este dat în anexă, conform manuscrisului 2 513 de la Biblioteca Academiei R.S. România. Vizibilă e, de asemenea, străduinţa cercetătoarei de a amenda pe alocuri o optică tradiţionalistă, conservatoare, ce se înstăpînise în aria oarecum părăsită a studiilor despre *Fiziolog*. Ea combate discret înclinaţia, din automatism, spre simplificare, propune resuscitarea lecturii prin *simbol* (justificată prin corespondenţele de limbaj alegoric cu *Bestiarius*-ul apusean) şi reanimă dialogul cu artele plastice, ori cu specia *întrebări şi răspunsuri*.

În a treia sa parte, lucrarea Cătălinei Velculescu (aici, în cooperare cu Victor George Velculescu) îmbrăţişează, exclusiv din perspectivă sociologică, aspecte ale circulaţiei cărţii la noi în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Cercetarea recurge, în această etapă, la metode statistice şi se ajută, în prelucrarea datelor, de calculator. Sistematizarea informaţiei ce se constituie iniţial prin examinarea listelor de prenumeranţi în cazul a 39 de titluri (se includ autori români şi traduceri, literatură, dar şi cartea ştiinţifică, religioasă etc.) îşi ia drept finalitate o încercare de „sociologie a publicului". Chiar dacă, obiectiv şi în pofida tuturor precauţiilor, parţial inoperantă pentru anumite puncte de „conjunctură", această *anchetă* retrospectivă conduce la rezultate notabile. Concluziile vizează ansamblul, cît şi un specific „regional" al receptării. Ca într-o diagramă extrem de sensibilă, se înscriu priorităţile diferitelor pături sociale sau cate-

Scanned with OKEN Scanner

gorii socio-profesionale ce-şi dispută, la intervale de timp, apanajul lecturii (mai precis, al unei anumite lecturi). Se surprind, într-o ambianţă general tributară prefacerilor şi generînd, la rîndu-i, schimbare, fazele altfel cu greu decelabile ale unor procese ca, de pildă, acela al trecerii de la sistemul „mecenatului" la instituţia editorială (momentul cînd cititorul e „cointeresat", cînd intră în rol librarul, cînd începe să funcţioneze biblioteca). Notele sociologice coexistă adesea cu cele ce referă şi la o psihologie a lecturii, ultimele de regulă diferenţiind. Cercetătorii mai determină comportamente cu specific „local": la un activism caracteristic Banatului în operaţia de prenumerare, mai pronunţat pînă la 1840, se renunţă ulterior (sinuozităţile devin explicabile în împrejurările politice date); unele tendinţe mai apăsate de democratizare a vieţii culturale se recunosc în Muntenia şi Oltenia pre- şi postpatruzecioptiste; rafinamentul, un anume elitarism chiar, dar şi unele avîntate porniri novatoare par să diriguiască în gustul, mai special, pentru lectură al moldovenilor.

Mutaţiile intervenite, prin diversificarea (uneori şi restrîngerea) categoriilor de public, într-o situaţie tipică de lectură „sentimentală" (cazul unei cărţi populare ca *Erotocritul*, succint urmărit, însă în limitele unui aproape un secol de confruntare cu cititorii, în varianta sa românească) fac, în lucrare, obiectul unui capitol aparte.

Sub o înfăţişare modestă, florilegiul (sau *mozaicul*) istoric şi cultural datorat Cătălinei Velculescu, de o probitate ştiinţifică exemplară, îmbină cunoaşterea, pătrunderea stărilor de lucruri complexe şi supleţea, adecvarea mijloacelor de investigare, incitînd la elucidarea şi a altor „enigme", numai în aparenţă minore, ale literaturii şi culturii noastre mai vechi, acolo unde totuşi persistenţa lor în reţele difuze continuă a întreţine pe alocuri un halo nedorit de indecizie, incertitudine şi aproximare. Nu trebuie ignorat nici spiritul de sinteză, respirînd şi dincolo de „litera" cărţii şi nutrindu-se din convingerea — prin care se poate enunţa însă la capăt şi o teză viabilă — potrivit căreia întreaga noastră cultură scrisă „se structurează" în mod decisiv, pînă spre jumătatea secolului al XIX-lea, „după legile celei orale". Sugestie ce vrea să însemne calitativ altceva, în orice caz semnifică pasul mai mult faţă de ceea ce obişnuit se oprea la binecunoscuta şi vaga formulă a „influenţei" sau „interferărilor" cu folclorul. Începînd cu epoca pe care o numim a „marilor clasici", structuri şi mentalităţi resimţite ca îndelung formative vor fi absorbite, iar nu eludate de tiparele modernităţii noastre.

Rodica Şuiu

ANDREI CORNEA, *Mentalităţi culturale şi forme artistice în epoca romano-bizantină (300—800)*, Bucureşti, „Meridiane", 1984, 304 p.

Deşi se autointitulează eseu (autorul emite chiar şi un „modest" avertisment iniţial, „dreptul la eseu"), lucrarea de care ne ocupăm este o admirabilă sinteză de filosofie a culturii şi deopotrivă o modelare prin intuiţie a unui „eon" cultural al cărui aport la constituirea Europei moderne este la fel de însemnat ca şi cel al epocilor „cu firmă": Renaşterea, Iluminismul etc. Înscriindu-se în tendinţa, din ce în ce mai puternică astăzi, de a renunţa la compartimentarea istoriei culturii pe epoci etanşe, lucrarea se ocupă de o perioadă foarte complexă, căreia îi ia în considerare atît caracterul de tranziţie cît şi cel de individualitate. Dezbaterea vizează tot ce înseamnă „formă culturală" (artă plastică, literatură, filosofie, retorică, viaţă publică) intenţionînd să explice geneza unui tip de cultură.

Ca să-şi asigure „instrumentarul", A. Cornea defineşte mai întîi, „more geometrico", două tipuri de funcţie culturală: *funcţia individualizantă* (care determină statutul individului ca factor cultural) şi *funcţia cristalizatoare* (pe coordonatele căreia se constituie structura unui grup creator de cultură). Conform acestor funcţii, cultura clasică greco-latină este o cultură de tip individualizant, pe cînd cultura romano-bizantină a sec. IV—IX una de tip cristalizant. Disocierea nu este nouă; se consideră de multă vreme că individul a fost pentru umanismul clasic valoarea supremă şi că modificarea şi dispariţia acestei concepţii marchează sfîrşitul lumii clasice antice. Original este însă modul cum înţelege A. Cornea fenomenul de trecere de la o cultură la alta, proces căruia i se surprinde mecanismul structural, intern.

Cel dintîi aspect discutat este *instituţionalizarea* treptată a noilor norme culturale determinate de „funcţia cristalizatoare", în dauna fostelor norme. Noi „elemente culturale" (drapele, cuvinte de ordine, insigne, uniforme, tipuri comportamentale) capătă valoare simbolică de emblemă a unei noi societăţi. Un al doilea aspect al tranziţiei este distins în ruperea coeziunii interne a vechiului tip de cultură şi apariţia unui nou cod cultural, iar al treilea ţine de psihologia socială: vechile tendinţe individualizante (spirit critic, scepticism) tind să cedeze locul unei în-

Scanned with OKEN Scanner

crederi ne-critice şi afective în valorile şi puterea grupului, ale „ecclesiei" (concept central al lucrării). În trecerea de la cultura antică la cultura „ecclesiocratică", autorul studiului postulează o etapă (sec. III—IV) în cadrul căreia s-a produs „criza" societăţii antice, manifestată, în termenii proprii autorului, prin diminuarea „funcţiei individualizante". Societatea care se impune este una a grupurilor şi mai puţin a indivizilor.

Termenul propus de autor pentru numirea noilor structuri sociale şi culturale este cel de *ecclesiocraţie*. Avantajos prin concreteţe şi maniabilitate, termenul implică, în schimb, şi unele dezavantaje, altele decît cele pe care autorul încearcă (nota 37, p. 252) să le evite, avertizîndu-ne că termenul *ecclesia* este luat în accepţia originară, de „adunare", „grup organizat într-un anumit scop". Neajunsul nu constă, după părerea noastră, într-o posibilă reducere semnatică, prin confuzie cu accepţia religioasă a termenului *ecclaesia* ci derivă din cea de a doua parte a compusului. Intrînd în seria apelativelor cu puternice conotaţii politice de tipul *democraţie, aristocraţie, thalassocraţie, gerontocraţie* ş.a., termenul va risca să fie înţeles (el şi există de altfel cu acest sens la modul general, ca „putere a bisericii", de cei neavizaţi asupra accepţiei speciale acordate din această lucrare. Neajunsul ar consta deci în dificultatea de a folosi termenul (cu sensul atribuit) altundeva decît în spaţiul acestei cărţi.

Revenind la firul discuţiei, „criza" este declanşată, în concepţia lui A. Cornea, de imposibilitatea societăţii antice de a da „soluţii tehnice" problemelor noi, ivite atît pe tărîm filosofic şi cultural cît şi social-politic. Între aceste aspecte ale „crizei" autorul discută lipsa criteriilor de validare a ipotezelor ştiinţifice prin supralicitarea spiritului speculativ, care are drept consecinţă primă înlocuirea filosofiei cu literatura şi retorica şi, în ultimă instanţă, înlocuirea în bloc a „dialecticii" cu afectivitatea şi credinţa reclamate de doctrine religioase declarate şi exclusiviste. Pluralismul filosofic şi ştiinţific al lumii antice este înlocuit astfel cu diferitele „ecclesii", grupuri ideologice ireductibile, care tind să se excludă reciproc. De o amplă şi erudită prezentare se bucură, în calitate de „ecclesie", şcoala neo-platonică de la Atena, concluziile acestei discuţii putînd fi extrapolate şi asupra altor grupări similare. Excelentul spirit disociativ al autorului se vădeşte şi în definirea trăsăturilor structurale comune tuturor acestor grupuri „ecclesiocratice" : constituirea grupului pe baza unui program etic şi teoretic comun, ca un corp bine organizat şi ierarhizat, întruparea ideologiei grupului într-un „ecclesiarh", un magistru cu autoritate absolută, contrastul între raţionalitatea şi claritatea extremă a „programului" şi modalitatea difuză, preponderent afectivă, de aderenţă a membrilor, coexistenţa factorilor religioşi şi a celor profani, obsesia ecumenică a unităţii şi totalităţii. În urma acestor disocieri, „ecclesiocraţia" îi apare lui A. Cornea ca o modalitate de a se salva a societăţii antice, ajunsă în impasul de a nu mai putea găsi „soluţii tehnice" de continuitate.

Spirit teoretic cu voluptatea organizării riguroase, A. Cornea adoptă, în partea a doua a lucrării sale, un demers ciclic, aplicîndu-şi principiile mai întîi în discutarea nivelului social-cultural general, examinînd apoi limbajele epocii, pentru ca ultimul „cerc hermeneutic" să-l constituie studiul „funcţiei cristalizatoare" ca proces mental şi spiritual. În limitele primului „cerc", un spaţiu amplu ocupă discuţia asupra transferării noţiunii de romanitate şi a ideii imperiale din sfera păgînă în cea creştină. Ca rit de iniţiere într-o „ecclesie", romanitatea stă în centrul fenomenului de trecere de la civilizaţia antică la cea medievală. Nu participă la acest proces grecii şi evreii tocmai datorită faptului că idealul educaţional grecesc şi elenic, ca şi ecumenismul mozaic au fost ele însele „ecclesii", structuri iniţiatice. O interpretare proprie oferă A. Cornea celebrelor portrete de la Fayoum. Spre deosebire de părerea comună, exegetul român recuză posibilitatea unor influenţe orientale şi atribuie fenomenul de îmbinare a unor elemente elenice cu cele „bizantine", exclusiv unor cauze interne, structurale. Sîntem de părere că, alături de realele mutaţii structurale, nu trebuie părăsită integral nici ipoteza unor influenţe orientale : disponibilităţile structurale vin în consens cu forme orientale emergente. Nu trebuie uitat de asemenea că Orientul are prin excelenţă vocaţia „ecclesiocratică", o preferinţă acută pentru general, în dauna individualului uman. Epoca în discuţie, ca întrerupere în evoluţia lui „homo europaeus", este cea mai „orientală" dintre etapele istoriei europene. Nu putem să nu acceptăm însă subtila explicaţie pe care o dă A. Cornea „decadenţei" artei romane, ca rezultat al transferului centrului de greutate de la individualizare la cristalizare. În schimb, amendarea explicaţiilor mai vechi, prin influenţa orientală (Strzygowski, Diehl), decadenţa meşteşugurilor sub loviturile invaziilor (F. Lot, St. Runciman), prezenţa unor comanditari inculţi (R. Bianchi-Bandineli), ni se pare, pentru motivele expuse mai sus, prea tranşantă, la fel cum prea tranşantă ni se pare în general şi stabilirea unei opoziţii absolute între antichitatea clasică şi epoca în discuţie. În fond, „ecclesii" sînt şi vechile şcoli filosofice, confreriile religioase, esoterice, precum cea pytagoreică sau cea orfică.

Capitolul cel mai fertil, mai dens în idei, ni se pare *Limbaj şi stil*. Înainte de a trece în revistă cîteva din analizele extrem de pertinente ale diferitelor limbaje ale epocii, ne vedem ne-

Scanned with OKEN Scanner

voiţi să facem şi aici o observaţie de amănunt. Vorbind despre trăsăturile stilistice generale ale noilor limbaje, autorul afirmă : „...particularitatea structurală comună cea mai izbitoare şi mai semnificativă, proprie tuturor limbajelor civilizaţiei ecclesiocratice este lipsa unei reale originalităţi laolaltă cu *dominaţia aproape absolută* [S.n.E.M.] a principiului imitaţiei" (p. 98). Absolutizarea acestei particularităţi, de altfel justă în sine nu ţine seama de faptul că principiul imitaţiei, ca şi lipsa de originalitate caracterizează, desigur pe alte coordonate stilistice, şi arta antică, precum şi pe cea renascentistă. Conceptul de originalitate este o inovaţie a epocii moderne. Adecvată este descrierea modului de particularizare a acestei trăsături stilistice prin ceea ce A. Cornea numeşte „tehnica puzzle", o tehnică a montării citatelor, funcţionînd atît în arta plastică cît şi în filosofie şi literatură. Conceput de autor ca modalitate ludică, sistem lingvistic şi hierofanie (imitare sacrală a „eclesiarhului"), această tehnică a citatului constă în producerea unei noi opere prin reasamblarea unor forme pre-existente, recunoscute ca autoritare. Aici s-ar părea că trebuie văzută diferenţa între cele două tipuri de imitaţie : pe cînd anticii imitau integral, conservînd forma şi atribuindu-i eventual alte semnificaţii (cf. imitarea de către Vergiliu a epopeilor homerice sau a tragediilor lui Euripide de către Seneca) artiştii epocii romano-bizantine instituie noi forme pe baza unor elemente pre-existente.

Valorificînd cercetări mai recente (A. Grabar, C. Mango, E. Kitzinger) exegetul pune la dispoziţia publicului cult românesc explicaţii noi asupra hieratismului artistic bizantin, adăugînd argumente rezultate din interpretarea în spiritul propriilor teorii a unor texte din scriitorii ecleziastici (Ioan Damaschinul, Grigore din Nyssa, Clement din Alexandria, Roman Melodul), din scrieri istorice şi exegetice, scrisori şi alte tipuri de documente. Un fenomen interesant care beneficiază de o astfel de explicaţie este icoana „Fecioara cu pruncul" de la mănăstirea Sf. Ecaterina din Sinai : prezenţa trimiterii la păginism prin redarea „elenistică" a chipurilor îngerilor din planul secund trebuia să sugereze, în contextul stilistic „ecclesiocratic", o „imagine-ficţiune", opusă „imaginii-simbol" reprezentată prin personajele centrale. Izolarea stilistică a imageriei păgîne, corespunde, în alt plan, unei opţiuni pentru filosofie, în dauna retoricii ; pe temeiul interpretării unor texte cu autoritate în epocă, A. Cornea este în măsură să afirme că opoziţia retorică — filosofie este semnul clar al opoziţiei între „paideea" elenistică şi idealul ascetic creştin. Cît priveşte conceptul bizantin de autenticitate, autorul argumentează că imaginea umană trebuia să imite arhetipul divin, de unde tendinţa de eliminare a tuturor atributelor contingente : mişcare, poziţie a corpului, expresie a feţei etc. La fel se explică şi preferinţa pentru materiale reci, mozaic, email, pietre preţioase, aur, a căror utilizare favoriza absenţa nuanţelor, a clarobscurului prezente în iconografia antică şi în cea elenistică.

Remarcăm încă o dată iscusinţa autorului de a contura particularităţi stilistice generale, în urma investigării simultane a unor limbaje diferite, cel plastic şi cel literar mai ales. Sînt de amintit în acest sens rafinamentul analizei în paralel a scenei Înălţării din Evangheliarul lui Rabula (sec. VI) şi Imnul Acatist (p. 209—216), precum şi paralelismul stabilit (p. 230) între structura perioadei sintactice greceşti şi structura imaginii plastice, pe temeiul unor elemente comune (reluări, prezenţa simultană a mai multor elemente distincte în acelaşi spaţiu, constituit ca semnificaţie unitară). Îndreptăţită ni se pare şi afirmaţia privitoare la raportul între imaginea plastică şi textul biblic sau liturgic : pe bună dreptate A. Cornea este în dezacord cu interpretarea imaginii ca substitut al textului într-o societate în mare parte analfabetă şi subscrie opiniei care vede în imaginile plastice un comentariu pictural al textului, un limbaj specific pe marginea altui limbaj. Paralelismul este analog cu raportul între textele platoniciene, de pildă, şi comentariile neoplatonice. De altfel, autorul recurge adesea la asemenea corespondenţe între „ecclesii". Alt exemplu care se poate invoca : cunoscuta sistematizare şi ierarhizare a personajelor în iconografia bizantină corespunde sistematizării de către comentatorii neoplatonici a personajelor dialogurilor lui Platon.

Încheiem aici aceste cîteva note de lectură asupra unei lucrări care, prin îndrăzneala punctelor de vedere, fundamentate pe o adîncă şi autentică erudiţie, prin informaţia bogată şi „la zi", prin stilul limpede şi elegant, rămîne, desigur, o contribuţie românească notabilă la cunoaşterea unei fascinante epoci de cultură şi, pentru cititor, o adevărată sărbătoare a spiritului.

Eugen Munteanu

CAMIL PETRESCU, *Publicistică*, I, ediţie, prefaţă şi note de Florica Ichim, Bucureşti „Minerva", 1984, 531 p.

Pentru Camil Petrescu publicistica a fost o formă de viaţă, cea mai îndelungată şi consecventă activitate din existenţa sa de scriitor neliniştit. Începînd din 1913, colaborările sale la ziare şi reviste capătă personalitate în perioada interbelică, completînd armonios pînă la sfîr-

Scanned with OKEN Scanner

ştitul vieţii opera literară, teatrală şi filozofică a scriitorului. Din această „materie pentru zece volume" începutul anului ne-a adus în librării un prim volum, îngrijit de Florica Ichim. Ediţia, organizată cronologic, cuprinde articolele lui Camil Petrescu publicate între 1913 şi 1918 în „Rampa", „Facla", „Cronica" şi „Scena", precum şi pe cele din perioada 1919—1921 în „Banatul", „Banatul românesc", „Limba română" şi „Ţara". Adunarea acestui material a întîmpinat unele dificultăţi, deoarece multe articole nu au fost semnate sau au apărut sub diferite pseudonime. Puternica personalitate umană şi spirituală ce se conturează după lectura volumului compensează, credem, pe deplin, munca migăloasă de editare. Cunoaştem, astfel, un Camil Petrescu tînăr, plin de elan şi putere de muncă, ardent, stăpînit de credinţa inflexibilă a necesităţii luptei pentru aşezarea societăţii româneşti pe temelii noi, a cărui muncă gazetărească se confundă cu însăşi biografia sa.

Anii primului război mondial i-au oferit lui Camil Petrescu posibilitatea unei verificări dramatice a propriului eu în faţă celor mai grave întîmplări, a înţelegerii sensului profund al solidarităţii umane, a meditaţiei — de o intensitate absolută — asupra omului. Războiul a fost, pentru această conştiinţă problematică, o experienţă extraordinară, care i-a marcat definitiv destinul şi opera. Trăirile şi gîndirea prilejuite de condiţiile războiului şi ale prizonieratului au avut o importanţă hotărîtoare în fixarea şi stabilirea atitudinii sale sociale, politice, filozofice, literare, fiind suprema şcoală a vieţii sale. Întors „din război cu un sentiment aproape metafizic al camaraderiei, solidar cu tot ce e suferinţă şi dor de mai bine în lume", Camil Petrescu pleacă în Banatul recent eliberat de sub ocupaţie străină pentru a se angaja cu toate forţele într-o febrilă activitate publicistică. Articolele risipite în ziarele bănăţene (unele aflate chiar sub direcţia sa) sînt ale unui spirit puternic implicat în lupta politică şi culturală a vremii. Consolidarea unităţii naţionale, transformarea programelor de principii ale politicienilor în fapte, îmbunătăţirea condiţiilor de viaţă ale claselor oprimate, întărirea solidarităţii şi loialităţii factorilor conducători, dezvoltarea culturii şi creşterea rolului ei în progresul social—iată doar cîteva din problemele comentate sever de Camil Petrescu. Spirit ardent, orgolios din conştiinţa valorii sale obiective, publicistul se angajează cu toată fiinţa în lupta de unificare politică („Liberali, conservatori, averescani, iorghişti, naţionalişti, independenţi—cît vreţi, *români* însă toţi, cu aceleaşi datorii şi drepturi între Nistru şi graniţa Tisei", p. 275) şi, mai ales, culturală. Astfel, Camil Petrescu tratează — teoretic sau referindu-se la manifestări culturale concrete — diferite probleme ale vieţii culturale, intervenind energic pentru cristalizarea unor elemente concordante cu noile realităţi. Prin revista „Limba română" (Timişoara, 22 ianuarie—19 iunie 1920), publicaţie cu titlu semnificativ, el ţintea impunerea spiritului limbii române în conştiinţa vorbitorilor atît de influenţaţi de idiomurile foştilor stăpînitori, precum şi o activizare, în general, a forţelor culturale care ar fi favorizat întărirea spiritului naţional al provinciei.

Perioada bănăţeană este oarecum singulară în publicistica lui Camil Petrescu. Este o perioadă a speranţei, a încrederii în oameni şi în posibilităţile lor de a îndrepta răul, o perioadă în care mai credea că idealurile, pentru care, în război, se jertfiseră atîtea vieţi, puteau deveni realitate. Tînărul gazetar se identifică cu toată problematica acută a ţării, opera fiindu-i la fel de vie, ca şi viaţa. Fără a se înregimenta în vreun partid politic, Camil Petrescu înţelegea că singurul mod de a-ţi face datoria este acela de a te interesa „de toată viaţa de stat a neamului tău. Să pui tot sufletul în slăvirea celor bune, dar şi toată hotărîrea, toată energia de care eşti capabil pentru stîrpirea celor rele" (p. 315—316). E, în fond, aici, atitudinea unui romantic lucid care ne duce cu gîndul la modelul eminescian.

Articolele lui Camil Petrescu se remarcă prin consecvenţa principiilor susţinute, clarviziune, unitate de vederi, energie, pasiune, tenacitate şi mai ales, prin conştiinţa obligaţiei fundamentale de a interveni în luptă : „E greu cînd ai 27 de ani şi cînd în jurul tău se petrec cele ce se petrec să te retragi în turnul artei pure. Şi atunci, aci la marginile românismului, în Banatul celor 17 gazete de altă limbă, am făcut gazetărie de propagandă şi am chemat lumea în jurul unei idei" (p. 405).

Prin conţinutul puţin cunoscut al articolelor, aproape pierdute în periodice devenite rare sau greu de consultat, volumul apărut este o restituire preţioasă în acţiunea de cunoaştere integrală a operei lui Camil Petrescu şi de publicare a ei în ediţii accesibile publicului cititor.

Maria Teodorovici

EUGEN SIMION, *Scriitori români de azi*, III, Bucureşti, „Cartea Românească" 1984, 631 p.

Foarte rare sînt cărţile de critică literară care să se citească aproape fără a fi lăsate din mînă. Volumele lui Eugen Simion par să deţină un privilegiu în această privinţă, însă numai atunci cînd se apleacă asupra contemporaneităţii. Cele două volume anterioare din *Scriitori*

români de azi au creat un stil, au încetăţenit o modalitate de a face critică literară situată undeva la mijloc, între foileton şi studiul quasi-doctoral ; din primul luau sprinteneala şi acuitatea observaţiei, din al doilea — seriozitatea şi minuţia. Noul volum al seriei constituie, evident, un fel de sfîrşit de istorie a literaturii noastre contemporane pe care a încercat-o Eugen Simion. O *istorie*, desigur, deoarece are în vedere stratificarea operată de timp şi de critica însăşi şi deoarece recurge la restituiri aproape frecvente, mai ales în acest din urmă volum. Aşa privind lucrurile, Eugen Simion vădeşte afinităţi certe cu anume principii ale istoriei literare, vizibile din chiar primul capitol, dedicat „prelungirilor suprarealismului" şi momentului 1945 — 1947, urmat de un altul, despre gruparea de la „Steaua" clujeană. Celelalte capitole se referă la poeţi ai anilor '60, la poeţi onirişti ş.a.m.d. Volumul se încheie cu o secţiune dedicată cîtorva critici. Firește, este urmărită o anume continuitate, chiar dacă nu totdeauna riguroasă, pentru că ceea ce contează în primul rînd este imaginea de ansamblu, panoramică. Totuşi, absenţa unui capitol dedicat „obsedantului deceniu" se resimte. Cu greu vom înţelege pentru ce s-a ivit generaţia „anilor '60", cine sau ce a determinat-o să se exprime într-un anume chip etc. Referirile la acea epocă nefastă sînt numeroase (era cu neputinţă altfel), dar împrăştiate în numeroase locuri şi reduse la caracterizările de „manihеism", „anedoctică" şi „mazochistă plăcere de a umili condeiul". Ceea ce este nu numai prea puţin, dar şi superficial. De ce au devenit unii suprarealişti post-belici spiritele inchizitoriale ale anilor 1950 — 1960 şi de ce Leonid Dimov ori Mircea Dinescu au simţit nevoia să se delimiteze — iată întrebări care vor trebui scoase din sfera investigaţiilor sociologice şi trecute la capitolul reacţiilor estetice. Pe de altă parte, dacă (şi aşa este) din suprarealiştii români de după război valoroase rămîn doar unele versuri propriu-zis suprarealiste, atunci de ce disproporţia dintre prezentarea acestora şi, precum la Virgil Teodorescu restul, anost, al operei de după 1950, prezentată cu mult prea mare conştiinciozitate ?

Revenind la tehnica (aproape arta) de critic a lui Eugen Simion, este de observat tendinţa sa nu către portretul integral, deşi ambiţia aceasta nu-i este străină. Lucrurile considerate neinteresante sînt amintite, cel mai adesea, într-o frază (citeodată un paragraf expeditiv) şi lepădate la sfîrşit. Atenţia întreagă se îndreaptă către limite pe care şi le imaginează şi le trasează pe parcurs criticul, nu neapărat coincizînd cu întreaga activitate scriitoricească. Selecţia are în vedere numai ceea ce concurează la construcţia portretului ; adică a unui portret personalizat, individualizat, şi nu exhaustiv-incolor.

Deosebirea esenţială dintre Eugen Simion şi cei mai mulţi critici români de azi este că el încearcă şi să reconstituie în faţa cititorului cît mai exact posibil, modul de a gîndi artistic al unui scriitor şi abia apoi să-i judece validitatea. Doar prin această particularitate, care ţine de înţelegerea profundă a eticii critice se poate explica, în parte măcar, pregnanţa liniilor din portretele lui Eugen Simion, izvorite dintr-o cunoaştere profundă, nu dintr-o impresie superficială şi mai puţin decît fugară. Eugen Simion face parte din categoria criticilor cu o mare disponibilitate faţă de literatură, cu o pasiune întreţinută lucid şi alimentată de lectură pe toate planurile. În special cînd este vorba de poezie, Eugen Simion pare a fi, pentru a-l parafraza pe el însuşi, un „lector ideal". Nu dă note, nu admonestează şi nici nu blamează. Nu este drastic în obiecţii şi nici nu ar avea motive să fie, de vreme ce scriitorii care au intrat în carte au trecut deja un prag.

Eugen Simion are tendinţa şi darul de a nu se substitui posterităţii, de a-şi afirma aprecierile în funcţie de un context artistic (pe alocuri, chiar şi social), procedeu care îi îngăduie exersarea înţelegerii şi uneori a toleranţei. Criticul apreciază operele în funcţie de cîteva principii estetice foarte sigure şi, ceea ce mi se pare important, extrem de cuprinzătoare, de maleabile şi de statornice. Flexibilitatea constituie însă o trăsătură particulară a criticii lui Eugen Simion. În numele acestor principii, el sancţionează, fericit, coincidenţele de opinii („asta este bine...") ori atrage atenţia cu înţelepciune asupra abaterilor. Lucru cert — îl seduc dezbaterile de idei. De aici, probabil, şi înclinarea către aprecierea favorabilă a moraliştilor, indiferent dacă este vorba de Octavian Paler sau de Al. Paleologu şi N. Steinhardt. O înclinare care va fi generat însăşi geneza suitei de portrete din galeria „scriitorilor români de azi" — adevărată sărbătoare a spiritului înalt, ridicat deasupra paradoxurilor mărunte.

Cînd cunoaşte un scriitor, Eugen Simion nu ezită a-i face şi un portret psihologic, apelînd la mărturisiri epistolare, amintiri, la gestica personajului ; deconspiră un caracter, uneori cu abilitate remarcabilă, nu însă totdeauna în relaţie obligată cu opera, ci în felul lovinescian, al *aqua-forte-i*. Cu toată această aparentă ruptură, criticul face portrete totale, incitante şi verosimile, precum, pentru a aminti doar cîteva, acelea ale lui Leonid Dimov, Ileana Mălăncioiu, Mircea Zaciu, Ov. S. Crohmălniceanu. În pofida modelului (sau modelelor) pe care le urmează portretele lui Eugen Simion au personalitate, sînt inconfundabile prin siguranţă, dezinvoltură şi soliditate strînsă a referinţelor. Criticul are plăcerea excursurilor, recompunînd biografia artistică a unui scriitor , pe care o desface cu voluptate, căutînd un cît de mic strop de

talent, cu o înţelegere admirabilă faţă de debutant, faţă de cerinţele vremii ori faţă de lapsusurile talentului. Însă truda migăloasă nu se vede, efortul este dedus şi stăpînit, expozeul aleargă sprinten. S-ar părea că, uneori, Eugen Simion uită căderile şi inconsecvenţele, iar rîndurile sale, cînd găseşte un volum (mai ales *volumele* îl atrag, deoarece vede în ele garanţia depusă de un scriitor pentru o etapă a evoluţiei proprii), un volum de valoare, îşi trădează plăcerea afirmării. Nimic mai înşelător decît această uitare, căci criticul vai !, îşi reaminteşte exact cînd este necesar de „păcatele" incriminate cîteva pagini în urmă şi finalul portretului este o sinteză nu totdeauna comodă pentru cîte un scriitor, însă viabilă pentru cititor. Nu este nevoie ca toate portretele lui Eugen Simion să fie exacte (lucru, de altfel, dificil în critică), nici chiar foarte apropiate de o imagine ideală. Nu este nevoie, deoarece ele se citesc cu delectare, pentru asociaţiile neaşteptate, pentru exclamaţiile şi apostrofele amuzate citeodată, pentru savoarea frazelor rezumative. Nu se poate trece însă peste faptul că, sedus de unele procedee lovinesciene, criticul construieşte simpatice portrete imaginare, ca al lui Mircea Dinescu (dominat de un profetism care oboseşte, poate din prudenţă în faţa surprizelor viitoare). Însă Eugen Simion nu construieşte o scară valorică proprie, ci o împrumută pe aceea de circulaţie curentă. Cel puţin aşa ar lăsa să se înţeleagă, spre exemplu amploarea comentariilor la opera unor minori (I. Băieşu, T. Mazilu). Desigur, nu-i pot fi refuzate simpatiile, precum, vizibil, în cazul lui Ov. S. Crohmălniceanu. Dar aprecierea critică nu suferă de îngăduinţă, spinul ei este învăluit în amuzament şi precauţie (paginile despre Horia Zilieru). Nu-i pot fi refuzate lui Eugen Simion nici restituirile, care vin din înclinaţia sa istoricistă : Marcel Gafton, Alexandru Miron, Margareta Sterian. Însă ele sînt neconcludente, iar gestul criticului pare a trăda unele tendinţe de revizuire, proprii lui Lovinescu, dar se pare greu de admis în critica actuală.

Eugen Simion este un critic de o desăvîrşită amenitate (uneori excesivă), care îşi spune opiniile deschis şi argumentat, fără a ceda în nici un fel într-o părere pe care şi-a format-o după o migăloasă reconstituire. De aceea, este intransigent, în fond, atît cu sine, cît şi cu alţii. Nu este partizanul total al nici uneia din orientările criticii noi. Este totuşi partizanul lor declarat, însă nu în *litera*, ci în spiritul lor. Din ele, a luat esenţialul — preţuirea textului, singurul care vorbeşte cu adevărat, mai ales atunci cînd îi sînt cercetate toate compartimentele.

Scriitori români de azi este, înainte de toate, cartea unui critic de o desăvîrşită profesionalitate.

Dan Mănucă

GRIGORE SMEU, *Sensibilitatea estetică românească. Ipostaze*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.România, 1984, 155 p.

Cu o deschidere mai amplă decît domeniul ideilor generale la care estetica participă, cartea lui Grigore Smeu poate interesa pe orice cititor dornic să aprofundeze fenomenul românesc, căci, prin implicaţiile ei largi de istorie a spiritualităţii şi de recunoaştere a tiparelor originare, se alătură unor preocupări ce au atins împlinirea în scrierile filosofice ale lui L. Blaga, C. Noica, la M. Eliade, în *De la Zalmoxis la Genghis-Han* ori la Const. Ciopraga, în *Personalitatea literaturii române*, aici circumscrise numai la aria literaturii naţionale. Fără a trăda vreo clipă punctul de vedere teoretic şi formativ al esteticului care defineşte sensibilitatea şi seducţia estetică, dar şi fără a se închide în domeniul esenţelor abstracte, cartea propune o dezbatere pasionantă, cu eleganţă polemică în faţa locurilor comune, a acestor concepte pe care, retrăindu-le cîştigăm o imagine în adîncime, de sens, a unei culturi. În fond ea stabileşte „embrioane arhetipale" ale seducţiei estetice proprii sensibilităţii, dar evită „privirea" de sus în jos, implicîndu-le pe acestea în concret, în mişcarea vieţii artistice, într-o analiză care face din artă pivotul ei central. Grija de a da o înfăţişare vie, mobilă, paradigmelor o simţim mereu, atunci cînd autorul, evitînd autonomia criteriului estetic, caracterul lui universal şi etern, prezintă sugestii istorice pentru procesul genezei conceptelor cu care lucrează, le implică pe acestea într-o evoluţie în care artei dar şi vieţii le revine rolul de a le modifica şi cizela şi subliniază mereu dimensiunea umană a fenomenului estetic. Ţinta ultimă e de a îmbogăţi, de a clarifica şi nuanţa imaginea profilului spiritual al poporului român.

Cele două concepte, sensibilitatea şi seducţia estetică, se constituie ca piloni ai întregii analize, primul capitol este consacrat definirii lor teoretice pentru ca, apoi, din examinarea structurilor acestor repere — în reflectarea lor în artă — să se închege imaginea cuprinzătoare a unui ethos românesc. Autorul avertizează că sensibilitatea estetică şi nunţele cu care ea se manifestă nu sînt apanaje de neam, dar stabileşte punctele definitorii, unde prezenţa ei dobîndeşte un aspect şi o necesitate categorială.

Scanned with OKEN Scanner

Distincţia dintre sensibilitate şi seducţie urmează în interpretarea autorului o cale proprie şi ea constituie centrul dezbaterii din capitolul intitulat *Morfologia seducţiei estetice*. În numirea sensibilităţii estetice accentul cade pe caracterul corolar al ei, ca percepere (acută) a „reverberaţiei relaţionale, asociative, între senzorial, afectiv şi raţional", după cum seducţia estetică, expresie particulară a sensibilităţii estetice, este definită prin caracterul irezistibil, insinuant al percepţiei acestei unităţi, ceea ce implică în starea estetică, dincolo de subiectivul senzorial, o solicitare complexă, omul cu întreaga lui umanitate, făcînd din ea rezultatul unei istorii. După cum tot rezultatul unei istorii par a fi trăsăturile definitorii ale sensibilităţii estetice româneşti, „focul ei îngropat" (cu expresia lui Blaga) şi ceea ce autorul a numit structura ei entelehială, năzuinţa de a da lucrurilor „măsura ineretă" (ambele, de fapt, moduri de pătrundere a lumii în esenţele ei) sau motivaţia existenţială dată atracţiei irezistibile a artei în comentariul simbolicului vers „cu cît cînt, atîta sînt".

Analizînd geneza seducţiei estetice, procesul ei de constituire ca permanenţă în sensibilitatea românească, Grigore Smeu, cercetător atent al artei populare în *Semnificaţii ale frumosului în estetica românească* (1969), *Repere estetice în satul românesc* (1976) *Introducere în estetica artei de amatori* (1980) face apel la folclor. El examinează „funcţionalismul dendromorf", rolul arborilor mitizaţi ori rolul păstoritului, pentru a pune în relaţie izvoarele încîntării artistice cu practicile simbolice şi tradiţionale, în rezonanţa lor imaginativă. Evoluţia sensibilităţii estetice este marcată de marile momente ale scrisului (Eminescu o îmbogăţeşte în nuanţele ei de melodicitate meditativă ţinînd de idealitatea iubirii şi sentimentul naturii. Creangă îi adaugă frustreţea vieţii, Caragiale — gravitatea rîsului), dar şi de o permanenţă a invenţiei lingvistice, care nu înseamnă în primul rînd îmbogăţirea lexicului, cît mai ales efortul de exprimare şi de rafinare a ritmurilor lăuntrice. Cîtorva din structurile acestei sensibilităţi le sînt consacrate capitolele următoare. Prima şi cea mai pregnantă ipostază a sensibilităţii estetice româneşti este atracţia naturii, continuitatea şi familiaritatea acestui sentiment, prezenţa lui difuză şi insinuantă în sufletul poporului nostru, proiecţia lui la scara umană preocupă pe autor ca şi pe mulţi dintre exegeţii săi. Gr. Smeu îi adaugă în cea ce numeşte „seducţia globalităţii", a „armoniilor integratoare", explicaţia privirii de pe culmi (în consonanţă, de altfel, cu interpretarea lui L. Blaga privind caracterul formativ al spaţiului ondulat în modelarea sensibilităţii de neam) şi dă ca exemplu pe Sadoveanu scriitorul care a realizat o sinteză răscolitoare (dar de ce nu şi Eminescu ?) ai cărei termeni esenţiali sînt aprehenderea cosmicităţii, a naturii ca totalitate, şi concreteţea vieţii. Accentele evocării acestui sentiment al naturii căzînd, cum observă autorul, cînd pe acuitatea senzorială (la Fănuş Neagu şi la Şt. Bănulescu, în ciuda aurei mitologice dată de acesta din urmă lucrurilor,) cînd pe fiorul eternităţii (M. Preda), acuitatea sa, tradusă în proliferare continuă a nuanţelor, nu se dezminte. Unele imagini — etalon din poezia populară (frunză verde, la soare te puteai uita), motivul-simbol al codrului la Eminescu stau mărturie acestei rezonanţe mereu vii a naturii, receptată pe latura esteticului, căci „prezenţei funcţionale a poporului nostru în mijlocul unei naturi generoase i s-a asociat armonios, de-a lungul veacurilor, o atracţie *genuină* de ordin estetic". *Seducţia începutului şi a deschiderii* continuă interpretarea sensibilităţii româneşti printr-o „paradigmă specifică a creativităţii" ei, dorul. Autorul îmbogăţeşte acest concept de veche circulaţie, interpretîndu-l ca stare seducdivă, ca atracţie nostalgică către un început de care omul a fost separat („stare a peregrinului atras irezistibil de vatra sa iniţială"), dar şi ca tenacitate şi re-creaţie. În acest sens inedit, de veşnică reîntoarcere şi reîncepere, dorul este, în interpretarea lui Gr. Smeu, un martor istoric al confruntării acestui popor cu destinul. Ipostază, în ultimă instanţă, a continuei sale creativităţi. Şi sentimentul eminescian al dorului în *Luceafărul* are, din nou o rezonanţă emblematică Atracţia infinitului, a deschiderilor spre nemărginire, prezenţa durabilă în sensibilitatea românească, îşi află în Coloana fără sfîrşit a lui Brîncuşi expresia ei cea mai grăitoare, dar această deschidere a spiritului este analizată pe larg şi la M. Preda, în pictura lui Grigorescu etc. Un capitol aparte este consacrat, prin *Mioriţa*, percepţiei estetice a vieţii exprimată de transmutaţia morţii în înviere universală, de convertirea sfîrşitului în început.

Nuanţe definitorii ale sensibilităţii româneşti fixează capitolul al patrulea, *Lumea ca spectacol*, în care sînt analizate, pe rînd, atracţia spectacularului (despărţit de spectaculos), reflexivitatea, trăsătură ce prin plastica tradiţională a ornamenticii geometrice, animată de reflexivitate şi simbolic, sau prin eroii lui M. Preda vine să demoleze imaginea-tip a unei viziuni afective, mult prea duioasă, a românului în impact cu viaţa. Un întreg capitol, al cincilea analizează o sensibilitate sedusă de proiecţia mitologică văzută ca o capacitate aparte de a transfera obişnuitul spre neobişnuit (mitologicul se interferează cu fantasticul, fabulosul), dar şi ca aspiraţie spre exemplaritate şi esenţial. Autorul stabileşte apropieri fertile între natura mitului şi cea a artei şi recunoaşte reverberaţii mitice în basm, la Creangă, Sadoveanu, Bănulescu (şi aici sfera analitică s-ar putea extinde cu exemple din Eminescu, M. Eliade), ca şi în atracţia

pentru povestisre a românului, în nevoia acestuia de tîlc, deşi în gustul povestirii „saturării de istorie" i se acordă un rol primordial.

Un prea plin al seducţiei estetice pare a-şi găsi expresie, în viziunea autorului cărţii, la Sadoveanu, în *Raiul* iar modificările ei contemporane formează materia ultimului capitol, împlinind imaginea procesuală pe care cartea o oferă asupra conceptelor estetice, luate în discuţie.

Gr. Smeu mereu preocupat să sublinieze că prezenţa seducţiei estetice nu înseamnă automat şi valoarea, observă aplecarea, în vremea noastră, spre cumulativ, abandonarea discreţiei nespectaculosului şi proliferarea decorativului şi a improvizaţiei stridente. dezvoltarea atracţiei raţionale şi deriva sentimentului naturii.

El oferă explicaţii şi, ştiind că tradiţia nu poate fi pierdută, pledează pentru valoare, pentru autenticitate şi pentru păstrarea unor valori clasate, pentru adevăr în aprecierea datelor fundamentale ale spiritualităţii naţionale. Astfel, prin patosul ideilor, cartea de estetică a lui Gr. Smeu relevă o atitudine incitantă.

Stănuţa Creţu

*

TEODOR T. BURADA, *Opere*, III, IV. *Folclor şi etnografie*, ediţie critică de Viorel Cosma, Bucureşti, Editura Muzicală, 1978, 1980, 264 p. + 227 p.

În continuarea seriei de *Opere*, I—II, ale lui T.T. Burada, editate sub îngrijirea muzicologului Viorel Cosma, volumele III şi IV includ studiile de folclor şi etnografie ale neobositului cărturar ieşean, despre a cărui viaţă N. Iorga, spunea că „a fost numai dorinţa de a şti, plăcere de a comunica" (*Oameni care au fost*, III, p. 128).

Cărturar de formaţie enciclopedică, în permanent contact cu evenimentele culturale din epocă, T.T. Burada a călătorit mult, a investigat domenii puţin sau deloc abordate pînă la el, risipindu-şi cu dărnicie energia creatoare în cercetări diverse.

În volumul *Opere*, III sînt cuprinse „studii şi articole" dedicate obiceiurilor rituale ale poporului român : naşterea, nunta, înmormîntarea (din care un grupaj se ocupă de obiceiurile românilor din Macedonia şi un articol de *Conăcăria şi iertăciunea la nunţile românilor din Basarabia*), obiceiurilor sărbătorilor de iarnă : *Pluguşorul*, *Pomul Crăciunului*, obicelurilor de peste an : *Cîntecul cununii*, unor practici rituale : *Caloianul*, unor specii populare : *Despre descîntece, farmece, vrăji* şi seria *Privelişti şi datini populare din Moldova* care, de fapt, va fi reluată cu adăugiri de autor în primul volum din *Istoria teatrului în Moldova* (1915).

În volumul *Opere*, IV sînt reproduse patru dintre scrierile de călătorie ale lui T.T. Burada şi două lucrări, singulare în practica ştiinţifică a vremii, care reflectă preocupările sale pentru identificarea urmelor dacice în crestăturile plutaşilor pe cherestele, sau ale şalgăilor pe droburile de sare.

Introducerile la aceste noi volume readuc în discuţie cîteva aspecte ale activităţii lui T.T. Burada ca etnograf şi folclorist, pe care încearcă să le puncteze îngrijitorul ediţiei.

Despre contribuţia de etnograf şi folclorist a lui T.T. Burada, care deţine prioritatea în cîteva direcţii, s-ar putea face unele observaţii privind, în primul rînd, concepţia sa despre folclor. Dacă prin metodele de lucru T.T. Burada se apropie de procedeele folcloristicii moderne, în planul concepţiei despre folclor, despre cultură în general, el este mereu în căutare de vestigii istorice, cum procedau primii noştri folclorişti, dovezi scrise sau nescrise pentru conturarea diferitelor stadii de evoluţie a poporului român din cele mai vechi timpuri ale existenţei sale. Încă de la Alecu Russo folclorul era socotit, între aceste dovezi, oglindă a vieţii din trecut, izvor de cunoaştere a unor vremuri despre care nu există documente scrise. Pornind de aici, T.T. Burada îşi individualizează concepţia despre folclor în sensul acordării priorităţii acestui principiu în investigaţiile sale. În privinţa notării textelor pe care le-a redat cu minuţie, păstrarea autenticităţii documentului folcloric era un deziderat în epocă. La „Convorbiri literare", revista în care se publică întîia oară lucrarea *O călătorie în Dobrogea* (1880), deja Miron Pompiliu impusese la 1869 prin culegerile sale două elemente noi : reproducerea variantelor şi notarea exactă, iar Al. Lambrior pleda într-un studiu consacrat colecţiei paremiologice a vornicului Iordache Golescu pentru principiul culegerii nefalsificate. Este adevărat că pregătirea de muzicolog l-a ajutat pe T.T. Burada să înţeleagă mai bine creaţia populară, astfel încît contribuţiile de folclor literar, muzical sau de etnografie se împletesc strîns în lucrările sale. Ilustrativă în acest sens este lucrarea *O călătorie în Dobrogea*, cea mai completă şi mai meritorie dintre contribuţiile sale de folclor şi etnografie, prima cercetare folclorică de tip monografic impusă în epocă în care diferitele specii populare în versuri (colinde, descîntece, bocete, etc.) sînt explicate în cadrul istoric, geografic şi etnografic adecvat. Lucrarea a constituit modelul şi pentru scrierile de călătorie ale lui T.T.

Scanned with OKEN Scanner

Burada, elaborate în urma peregrinărilor sale la românii din Peninsula Balcanică sau Asia Mică şi care aduceau, ca noutate, o bogăţie de consideraţii de ordin geografic, istoric, etnografic, folcloric şi texte de limbă, poezii sau melodii populare, publicate în anexă. Comentînd unele dintre aspectele aduse aici în discuţie, autorul textelor introductive ale celor două volume nu foloseşte totdeauna o terminologie adecvată domeniului şi epocii la care se referă : apar termeni ca „speţă" pentru specie populară, numită şi „element folcloric local", după cum, prea des, se vorbeşte de „pregătirea profesională", „probitatea profesională", „răspunderea profesională" a cercetătorului ieşean. Unele afirmaţii nu sînt susţinute de analiza materialului folcloric pus în circulaţie de Burada prin culegerile sale : se citează pentru „frumuseţea" lor cîteva balade, din monografia *O călătorie în Dobrogea*, ca *Soarele şi luna*, *Mierla şi sturzul*, *Sava Letinul*, *Maica bătrînă*, deşi preponderente şi, unele cu valoare antologică, sînt în această lucrare cîntecele bătrîneşti cu variante locale interesante, din care se reţin prin specificul atmosferei texte ca : *Tudor Tudoraş*, *Chira Chiralina*, *Necola Neculcea*. La colinde este apreciat ca „rarissim" colindul cerbului.

Meritorie rămîne iniţiativa Editurii Muzicale de a pune la îndemîna cititorilor texte mai puţin accesibile din operele lui T.T. Burada, unele risipite prin periodice, şi de a reproduce după manuscrisele autografe melodiile notate de culegător.

Prin aceasta se încearcă să se pună în valoare în totalitate moştenirea ştiinţifică rămasă de la cărturarul moldovean care, prin multilateralitatea preocupărilor sale, unele de o noutate surprinzătoare şi deschizătoare de drumuri în domeniile abordate, oferă imaginea unui pasionat cercetător al culturii poporului.

Lucia Berdan

ION DIACONU, *Cîntăreţi şi povestitori populari. Cîteva criterii asupra monografiei folclorice*, Bucureşti, „Minerva", 1980, 367 p. + XVI pl.

Reprezentant de seamă al şcolii Ovid Densusianu, poate cel mai asiduu şi consecvent adept al aplicării metodei filologice în cercetarea faptelor de cultură populară, Ion Diaconu îmbogăţeşte bibliografia de specialitate cu o lucrare-model, în care principiile teoretice îşi află suportul într-un şir de cercetări practice exemplare. Deschizîndu-se cu un succint, dar foarte dens, studiu introductiv, ce cuprinde criterii de alcătuire a unei monografii folclorice, etnografice şi dialectale, volumul rezervă un spaţiu amplu unui număr de patru cercetări monografice asupra unor cîntăreţi şi povestitori populari de excepţie, chestionaţi de autor prin anchete repetate, la intervale de cîteva luni pînă la trei ani.

Cartea lui Ion Diaconu poate fi privită şi ca un îndreptar metodologic, întrucît cuprinde sugestii şi chiar soluţii practice extrem de preţioase pentru cercetătorul de teren, dar înainte de toate ea reprezintă încununarea unei munci de o viaţă, realizată cu pasiune şi profesionalism.

Dintre procedeele metodologice preconizate şi aplicate de Ion Diaconu în cercetările sale monografice reţin atenţia, în mod deosebit, două : *textele-convorbiri* şi *racordajul folcloric*. Metoda textelor-convorbiri — adică a obţinerii unor informaţii prin intermediul dialogului cu informatorul, realizat cu ajutorul unui chestionar etnografic şi folcloric bine conceput — cunoaşte la noi o practică relativ îndelungată (e drept, cu unele inconsecvenţe) şi are o largă aplicabilitate în alte ţări ale lumii. Ion Diaconu ia în discuţie rezultatele obţinute pe această cale, în diverse locuri şi momente, pe care le analizează, cu spiritu-i critic bine cunoscut, reţinînd ceea ce consideră că este cu adevărat pozitiv pentru progresul domeniilor în care se aplică : folclor, etnografie, dialectologie. El ţine, astfel, să facă distincţie între metoda textelor-convorbiri folosite în cercetările de etnografie şi folclor şi cea a cartografierii lingvistice, îmbrăţişată cu precădere de dialectologi. În acelaşi timp vrea să se detaşeze şi de metodologia curentă aplicată în culegerea, clasificarea şi studierea materialului folcloric şi etnografic.

Opţiunea fermă a autorului pentru metoda *textelor-convorbiri* îşi află justificarea în faptul că acestea „pot înfăţişa mai cuprinzător, în latura etnopsihologiei, mentalitatea ţăranului român. Prin urmare răsfrîng chipul propriu al acestuia de a judeca şi înţelege viaţa lui întreagă, cît şi pe a colectivităţii săteşti în care el se află organic integrat de la naştere pînă la moarte" (p. 15). Ion Diaconu precizează totodată că *textele-convorbiri* nu pot fi realizate decît de un cercetător cu o foarte bună pregătire de specialitate, al cărui interlocutor nu poate fi un ins oarecare din colectivitatea rurală, ci numai „bătrînul caracteristic al satului" (p. 19). Desigur, chestiunea cu informatorul „caracteristic" ar mai putea fi discutată, dacă autorul nu ar menţiona că informaţiile primite pot şi trebuie chiar să fie comparate cu opiniile unui „alt bătrîn preţios" (p. 22). Concluzia lui Ion Diaconu în această privinţă este fără echivoc : „Să nu te mulţumească niciodată materialul etnografic-folcloric căpătat în unicitatea lui ! El trebuie mereu să fie pus în

lumina altor mărturii posibile, cît mai multe și mai variate în timp" (p. 22). Observație întru totul întemeiată, dar cu această precizare autorul nu se individualizează de metodologia generală, ci, dimpotrivă, se implică, introducînd procedeul *textelor-convorbiri* printre principiile metodologice de bază ale cercetărilor de teren.

În ceea ce privește *racordajul folcloric*, ce constă în „revenirea la același informator, privind un motiv poetic etc., spre a se vedea adaosul ori suprimarea de fond" (p. 31), procedeul este, în genere, cunoscut, dar Ion Diaconu îl aplică într-o manieră proprie, ceea ce constituie o contribuție la continua perfecționare a metodei. Ca și în cazul *textelor-convorbiri*, procedeul *racordajului folcloric* îi are în vedere numai pe „vehiculatorii eminenți de creație muzical-poetică (uneori și adevărați creatori ce-și afundă rădăcinile în psihicul etnic configurativ" (p 32). Pe de altă parte, țelul acestei metode nu este „restaurarea prin grefarea variantelor succesive ale unui motiv pe o versiune (cronologic cea mai veche) ... în vederea stabilirii *tipului* presupus *original* (adică a prototipului tradiției), ci urmărește evoluția în timp (dar prin retrospecția memoriei) a unui motiv caracteristic, pornindu-se de la forma actuală a lui..." (p. 34).

Modalitatea de aplicare în practică a celor două procedee metodologice — *textele-convorbiri* și *racordajul folcloric* — poate fi urmărită în contextul celor patru monografii de cîntăreți și povestitori: Anghel Cojocaru din Birsești-Vrancea (chestionat în anii 1935, 1936 și 1938), cobzarul Petre Bucătaru din Sihlea, fostul județ Rîmnicu Sărat, azi jud. Vrancea (1932), Constantin Mortu din Birsești-Vrancea (1963 și 1965) și Gheorghe Șuhănel din Bistricioara-Ceahlău, jud. Neamț.

Fiecare monografie este alcătuită din patru secțiuni: *Condiționarea monografică* (în care sînt prezentate împrejurările anchetei, datele biografice și caracterizările informatorilor), *Texte* (capitol în care sînt cuprinse *textele-convorbiri* și producțiile folclorice culese), *Registru geografic-etnografic-istoric* (un *indice tematic*, orînduit alfabetic, al tuturor informațiilor cuprinse în *textele-convorbiri*) și *Lexic* (un amplu *glosar*, comentat pe larg, explicațiile propuse la fiecare cuvînt sau expresie luate în discuție, fiind coroborate cu cele aflate în bibliografia de specialitate). Trebuie subliniat faptul că fiecare din cei patru informatori chestionați se remarcă în mod exemplar, fie prin interesul pe care îl suscită conținutul *textelor-convorbiri*, fie prin valoarea, uneori excepțională, a repertoriului folcloric pe care îl deține.

Scrisă într-un stil alert, incisiv, cartea lui Ion Diaconu oferă cititorului o lectură plăcută, instructivă, și se situează printre cele mai de seamă contribuții de specialitate.

Ion H. Ciubotaru

MIHAI COMAN, *Izvoare mitice*, București, „Cartea Românească", 1980, 301 p.; *Sora Soarelui. Schițe pentru o frescă mitologică*, București, „Albatros", 1983, 195 p.

Autorul și-a propus investigarea straturilor celor mai arhaice ale folclorului românesc plecînd de la ideea că „literatura populară este inima oricărei culturi". Cu solide cunoștințe din mitologia clasică greacă, istoria religiilor, antropologie, etnologie și alte discipline înrudite, extrase din autorii cei mai competenți, și cu o impresionant de profundă cunoaștere a culturii populare românești — dacă ne gîndim că face parte din cea mai tînără generație de cercetători — Mihai Coman reușește să deschidă o perspectivă cu adevărat „fascinantă", cum o consideră autorul însuși, și să incite la meditație asupra unor creații despre care se părea că nu mai este nimic de spus.

În *Cuvînt introductiv* și pe parcursul demersului său sînt făcute precizări metodologice, respectate apoi cu consecvență. Prin reducție, construcție, reconstituire, comparație, „toposul literar românesc" este comparat cu „toposul literar din altă cultură" al cărei „substrat arhaic" este studiat pentru a ajunge la conturarea (ipotetică, desigur) a „substratului arhaic presupus" al „toposului literar românesc". Referirile se fac la civilizația și mitologia greacă, dar nu prin stabilirea simplistă de corespondențe sau filiații, ci prin analizarea structurilor, încît comparațiile au o funcție „euristică". Literatura populară este interpretată atît sub aspectul relațiilor „textuale, intrinseci", cît și sub al relațiilor „contextuale, extrinseci", al conotațiilor, al simbolurilor, mai greu de descifrat. Optica propusă este una integratoare, care să analizeze textul în funcție de ceremonial, de baza etnografică și de elementul social. Astfel, în cazul *Mioriței*, de pildă, ignorarea contextului a dus adesea la nesesizarea unor semnificații, la interpretări străine de spiritul folcloric.

Conștient de riscurile ce le implică o astfel de cercetare, Mihai Coman a asigurat o ținută științifică lucrării sale și într-adevăr nu cade în greșeala „comentatorilor" eseiști, despre care

pomeneşte. Mai mult, recunoscînd cu prudenţă că modelul propus este o construcţie teoretică, ipotetică, izbuteşte să se cenzureze circumspect de cîte ori este tentat să meargă prea departe cu presupunerile.

Cartea este structurată în trei secţiuni unitare ca tematică : *Rezonanţele mitului în spaţiul colindei laice*, *Mit şi baladă populară* şi *La confluenţa mitului cu literatura*, fiecare dintre ele cu cîte trei subcapitole, din care primele şase sînt disocieri care se subordonează titlului secţiunii, în cea de a treia parte fiind făcute referiri la operele lui M. Eminescu, M. Sadoveanu şi Marin Preda.

Colindele sînt într-adevăr un „labirint de simboluri" şi gesturi rituale legate de începutul de an, considerat ca un „început absolut" — după schema cosmogonică — prilej în care se comunică cu orizontul sacral, se regenerează societatea (prin iniţieri cu multiplele lor avataruri şi semnificaţii maritale), se intră în contact cu zeul tutelar, de obicei un totem. Textele colindelor confruntate cu legende, credinţe, basme şi alte creaţii, sînt interpretate în acest mod şi se dezleagă o mulţime de simboluri ca „luncile cu flori", „vînătoarea rituală", „animalul ghid", substratul mitic al metaforei fată-floare ş.a. În acelaşi mod sînt interpretate jocurile cu măşti, elementele din cultul morţilor, diferite gesturi magico-rituale, ca legănatul sau saltul.

În secţiunea referitoare la balade se stabileşte, pentru balada haiducească, determinarea ei de „categorii mitice selective" şi de „realitatea istorică restrictivă". Elementele mitice ar consta în „furia sacră" a eroului, răcnetele puternice, chipul fioros, hainele din piei de animale (probabil totemuri), armele miraculoase ş.a. Cercetarea baladei *Milea* invocă arborele considerat „axis mundi" şi două tipuri de fiinţe mitice puse în legătură cu şarpele, dintre care unele par a fi relicve ale unui tabu. *Mioriţa* este considerată colindă de doliu pentru cioban, structura sa epică avînd un scop pur simbolic, moartea fiind văzută ca o trecere, fiinţa prelungindu-se prin „contopirea cu mediul ambiant". Prin neîndeplinirea ceremonialului funerar îndătinat, menit să restabilească echilibrul între natură şi societate, între societate şi sacru, este necesară acea „nuntă postumă" prin transformarea ceremonialului funebru în ceremonial nupţial. Motivul „Maica bătrînă" este amplu comentat şi interpretat prin prisma capacităţii naturii şi a societăţii de a renaşte, de a dura. Epicizarea baladei s-a produs ulterior.

Reţinem în legătură cu opera lui Eminescu simbolul cuplului troienit de flori de măr — prezent şi în colindă — care are implicaţii cosmogonice re-create de poet prin reluarea gîndirii şi simţirii ancestrale româneşti.

„Înţelepciunea" şi „intuiţia" lui M. Sadoveanu sînt rod al înţelegerii condiţiei umane şi a simbolurilor populare.

În sfîrşit, la Marin Preda, epicul trebuie privit prin optica „nivelului secund" al mitului şi simbolului.

Important ni se pare faptul că volumul de faţă stă sub semnul devizei preluate de autor din înţelepciunea populară şi respectată întocmai : „Totdeauna omul să fie mai domol, mai blînd, ca să poată să dureze".

* * *

După lectura celei de a doua cărţi a lui Mihai Coman ,ca de altfel şi după parcurgerea primei, concluzia este că : „se non e vero e ben trovato". Sînt reafirmate, în introducere, principiile metodologice şi formulate mai detaliat în ultimul capitol intitulat : *Delimitări teoretice : există oare o ştiinţă a mitului* ?. Domeniul investigaţiei rămîne mitologia românească străveche, autorul aruncînd noi fascicule de lumină asupra unor fapte de cultură populară *aparent* ilogice, absconse sau chiar gratuite, care din perspectiva mitului se înlănţuie perfect. Constatînd polivalenţa miturilor, chiar ambiguitatea lor pentru cercetătorul distanţat şi determinat istoric, cultural, unghiurile de vedere deosebite de abordare, refuză totuşi ideea că despre mit s-ar putea spune orice. În acest caz „discursul dedicat mitului nu mai instituie o ştiinţă şi generează cea mai autentică şi iritantă pălăvrăgeală" (p. 175). Propune „rigoarea şi coerenţa sistemică, adecvarea la text şi la contextul socio-cultural, precum şi corelarea interpretărilor", principii pe care le anticipase şi în *Izvoare mitice*.

Bătrînul Crăciun, personaj frecvent prezent în colinde şi legende, s-ar părea că este un zeu solar autohton, chiar demiurg, care mediază între sacru şi profan, are capacităţi fertilizatoare şi oferă pămîntenilor obiecte cu proprietăţi apotropaice. *Sora Soarelui*, „simbol şi egidă" a cărţii, este o reprezentare delicată a purităţii, a frumuseţii feminine, o zînă a florilor. Legenda *Soarele şi Luna* este interpretată prin transferul de modele sociale în natură, respectiv „instituţionalizarea" unei anumite structuri de familie. Societatea se simte obligată să asigure echilibrul său şi al naturii, încît mută fenomenele nefuncţionale din cadrul social în cel cosmic şi ele devin astfel funcţionale. Răpirea Sorii Soarelui de către un erou pămîntean este o altă rezolvare a

conflictului ivit, iar viteazul cu calităţi excepţionale are, el însuşi, atributele unui erou solar. Ingenios interpretate sînt multiplele simboluri ale însemnelor flăcăului, pana de păun şi calul. Încuratul şi jucatul cailor au şi ele implicaţii magice şi rituale pentru renaşterea naturii, pentru fertilitate, iar călăreţul de excepţie din colinde este pus în relaţie cu Dioscurii dar şi cu cavalerii danubieni. Poate că jucatul cailor „în curcubeu", despre care autorul evită să emită o ipoteză, ar semnifica executarea unui cerc perfect, probabil o performanţă greu de realizat, deoarece înclinăm să credem că, în viziune populară curcubeul reprezintă idealul unui traseu circular, cel puţin aşa sugerează strigăturile la dansurile populare executate în cerc: „Roată, roată, curcubeu...".

Din legendele cosmogonice româneşti, din diferite credinţe şi superstiţii este reconstituită o viziune despre crearea pămîntului de către neînsemnatul arici sau cel puţin cu ajutorul lui substanţial. Divinitatea creştină este pusă în inferioritate de înţeleptul animal, care reuşeşte să repare eroarea săvîrşită de Dumnezeul nepriceput.

În sfîrşit, implicaţiile rituale nebănuite ale scrînciobului, straniii şolomonari, căţelul pămîntului, Iuda, vidra sînt tot atîtea prilejuri de aprofundare a spaţiului mitologic pe lîngă care trecem uneori „cu o suverană indiferenţă".

Chiar obiectele casnice cele mai neînsemnate ca mătura sau pieptenele sînt înzestrate cu însuşiri magice prin asimilarea unor activităţi banale în planul „arhetipal". Măturatul poate avea un sens purificator, de curăţire, ca de pildă în descîntece, dar şi un sens malefic, în cazul în care, din greşală, a fost alungat un spirit protector. Măturatul este şi o modalitate de a crea o lume nouă, un univers sau o familie, încît gestul aruncării în spate înseamnă şi o desprindere de ceva, dar şi ireversibilitatea. Desigur aşa se explică obiceiul întîlnit de noi la nunţile din Moldova, obicei conform căruia, la un moment dat al ritului, mirii gustă băutura din pahar şi apoi o azvîrl în spate, peste cap.

Pieptănatul este şi el un act ritual, mai ales în anumite zile, el are şi rol de „mesaj social" complex, iar atunci cînd este săvîrşit de altă persoană, acţiunea implică (după J. Chevalier) de ambele părţi sentimente deosebite: „a pieptăna pe cineva este un semn de atenţie... a se lăsa pieptănat de cineva, este un semn de dragoste, de încredere, de intimitate. A pieptăna îndelung pe cineva, înseamnă a-l legăna, a-l adormi, a-l mîngîia..." (p. 171). Iată cum se revelează sensul unui fragment de colindă inedită din judeţul Iaşi: „Dar la masă cine-m şade ? / Tot Ion cu Sfînt Ion, / Nănaşu lui Dumnezeu, / Ilenuţa-i cată-n cap, [citeşte *piaptănă*] / Cu batista-i face vînt-u, / Cu tulpanu-i ţine umbră". Aşadar, în această seară de sărbătoare, gazdele sînt în mare intimitate cu sfinţii, dar fac şi dovada ospitalităţii lor. Ideea este curentă în colinde, doar imaginea, cu timpul golită de sensul iniţial, este insolită.

Important este faptul că lucrările lui Mihai Coman interesează deopotrivă pe specialişti, ca şi pe cititorul neiniţiat, care are, astfel, la îndemînă, o lectură agreabilă şi un ghid în interpretarea culturii populare.

Lucia Cireş

CONSTANTIN BRĂILOIU, *Opere*, V, studiu introductiv, traducere şi îngrijire de Emilia Comişel, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981, 347 p.

Restituirea operei lui Constantin Brăiloiu, cel mai de seamă reprezentant al etnomuzicologiei româneşti, constituie un remarcabil act de cultură, iar pentru Editura Muzicală, care a avut această lăudabilă iniţiativă, o adevărată cinste şi un justificat titlu de mîndrie. Spunem toate acestea deoarece publicarea *Operelor* lui Const. Brăiloiu nu înseamnă doar cinstirea muncii unui cărturar de excepţie, situat printre personalităţile de frunte ale etnomuzicologiei europene, ci şi punerea la dispoziţia celor interesaţi a preţioaselor sale contribuţii ştiinţifice, unele devenite rarităţi bibliografice, iar altele, apărute în străinătate, aproape necunoscute cititorilor din România. Meritorie este, de asemenea, ideea tipăririi lucrărilor lui Const. Brăiloiu într-o ediţie bilingvă (română—franceză), ceea ce asigură — şi pentru lectorul din străinătate — o mai bună şi mai completă cunoaştere a operei savantului român. Nobila, dar în acelaşi timp extrem de dificila sarcină de a realiza o asemenea ediţie şi-a asumat-o prof. Emilia Comişel, de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" din Bucureşti, fostă elevă şi colaboratoare apropiată a distinsului etnomuzicolog.

Lucrările incluse în cel de al cincilea volum sînt grupate în două secţiuni: prima reuneşte contribuţii cu caracter metodologic, iar cea de a doua, studii şi articole în care sînt aplicate principiile sale teoretice şi metodologice, majoritatea purtînd pecetea unei incontesta-

Scanned with OKEN Scanner

bile originalităţi. Materialele grupate în partea întîi (*Tehnici de înregistrare sonoră, Chestionar despre muzica populară, Chestionar de nuntă* şi *Chestionar de înmormîntare*) alcătuiesc, de fapt, o completare a volumului al patrulea, în care, printre altele, figurează contribuţii fundamentale, precum : *Arhiva de folklore a Societăţii compozitorilor români. Schiţă a unei metode de folklore muzical şi Viaţa muzicală a unui sat. Cercetarea repertoriului din Drăguş* (*România*), aceasta din urmă apărută postum.

Ocupîndu-se de tehnicile de înregistrare sonoră şi precizînd că folosirea unor astfel de mijloace este indispensabilă în cercetarea folclorului, Const. Brăiloiu ia în discuţie tipurile de aparate existente la vremea respectivă, arătînd ce avantaje şi dezavantaje prezintă fiecare din ele. Etnomuzicologul insistă asupra importanţei realizării unor înregistrări de bună calitate, deoarece — spune el — „Este necesar să lăsăm moştenire savanţilor acestui viitor, documentele care să permită un răspuns la toate întrebările care vor surveni după noi" (p. 14). La rîndul lor, cele trei chestionare, amintite mai sus, rămîn şi astăzi instrumente de lucru extrem de preţioase pentru cercetătorul de teren. Ele sînt adevărate modele de investigare ştiinţifică a repertoriului muzical dintr-o localitate, ca şi a obiceiurilor circumscrise nunţii şi înmormîntării, ca trepte esenţiale ale riturilor de trecere.

Studiile şi articolele ce alcătuiesc partea a doua a volumului sînt inegale, atît ca întindere cît şi ca interes ştiinţific. Unele dintre ele — *Nunta la Feleag* şi *Nunta în Someş* — au o uşoară notă de popularizare (a doua lucrare a fost concepută, de altfel, ca o conferinţă, pe care a prezentat-o la Radio—Bucureşti în octombrie 1940), iar altele, cum ar fi articolul din tinereţe *Fest der kinder von Vevey*, relevă mai ales sensibilitatea autorului şi talentul său scriitoricesc. Dar acestea sînt doar cîteva excepţii, pentru că în rest, chiar lucrările de dimensiuni restrînse — *„Ale mortului" din Gorj, Sur une ballade roumaine* (*Mioriţa*), *À propos du jodel* — se impun prin rigoarea ştiinţifică şi ineditul observaţiilor. Astfel, în *„Ale mortului" din Gorj*, lucrare publicată, după propria-i mărturisire, numai pentru neasemuita frumuseţe a textelor poetice, Const. Brăiloiu atrage atenţia, pentru prima oară în istoria folcloristicii noastre, asupra deosebirii ce trebuie să se facă între *bocetele* propriu-zise, ca „revărsare melodică a părerii de rău" şi *Cîntecul zorilor, Ale bradului, Ale drumului* etc., care nu se confundă cu bocetele, ele fiind „cîntece rituale, mai bine zis ceremoniale, cîntate de femei *numite*, care nu pot fi rude de aproape ale mortului, la anume vreme, după anume legi" (p. 109).

Ca şi *chestionarul* despre înmormîntare, studiul *Vicleiul din Tîrgu Jiu* este scris în colaborare cu H.H. Stahl, cu care a făcut şi investigaţiile pentru adunarea materialului documentar. Autorii constată că spectacolele prezentate de cele trei „taciмuri" de irozi cercetate nu mai reprezintă „o fală a artei populare româneşti", ele fiind „copleşite de tot soiul de adaosuri urbane şi suburbane" (p. 283)). Studiul se impune însă ca un îndreptar metotologic pentru cercetarea spectacolelor de teatru popular.

Un interes cu totul aparte suscită studiile *Despre bocetul de la Drăguş* (*jud. Făgăraş*) şi *Bocete din Oaş*, primul fiind socotit, în *Istoria folcloristicii româneşti*, „un model de cercetare folclorică de grad magistral" (p. 517). Aprecierea se cuvine extinsă asupra ambelor studii, nu numai pentru faptul că au ca obiect acelaşi gen folcloric — urmărit în două dintre cele mai arhaice şi mai conservatoare zone etnografice româneşti — ci şi pentru că în amîndouă sînt aplicate aceleaşi principii metodologice, consolidînd deopotrivă *metoda ideală* de abordare a ceremonialului funebru.

Înzestrat cu „geniul metodei", cum îl caracteriza un exeget francez, Const. Brăiloiu ne-a lăsat o operă ştiinţifică a cărei unanimă şi adesea superlativă recunoaştere a depăşit de mult fruntariile ţării. Este un motiv în plus ca valorificarea unei astfel de moşteniri culturale să se facă sub semnul celor mai înalte exigenţe ştiinţifice. Din păcate, actuala ediţie, cel puţin volumul al V-lea, nu răspunde decît în mică măsură acestui deziderat. Aproape surprinzător, îngrijitorul de ediţie a lăsat să-i scape mult prea multe erori şi chiar (ceea ce este mai grav) neconcordanţe sau omisiuni faţă de textul original, ultimele fiind uşor de sesizat la cea mai sumară colaţionare a celor două surse. Lipseşte chiar şi obişnuita *Notă asupra ediţiei*, care ne-ar fi adus, poate, unele lămuriri ; bunăoară, de ce s-a renunţat (numai în acest volum şi nu în întregime, ci doar între p. 81—345) la traducerile franceze şi, respectiv, româneşti, cîtă vreme ediţia continuă să fie bilingvă ?

Nu ne vom opri asupra greşelilor de tipar, cu toate că şi acesta este un aspect neplăcut, dar, oricum, pe planul al doilea faţă de alte neajunsuri, ce indică lipsa de exigenţă a editorului. Titlurile mai multor lucrări sînt diferit formulate în interiorul volumului şi la *Cuprins*, încît cititorul nu are de unde să ştie care este varianta exactă. A se confrunta *Cuprinsul* cu paginile 13, 20, 23, 60, 115, 331. Referitor la unul din cele mai importante studii ale lui Const. Brăiloiu, *Despre bocetul de la Drăguş*, apărut în „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", an. X, nr. 1—4 1932 (V, 115), se spune că ar figura în cuprinsul anului I, nr. 12, 1936 (IV, 23). Deci toate datele

greșite. Unele propoziții și chiar fraze sînt reformulate sau li se schimbă topica, iar pe alocuri apar completări ce nu-i aparțin autorului. Transcrierile fonetice, la care Brăiloiu ținea atît de mult, confruntîndu-le cu opinia unui specialist de talia lui Ovid Densusianu, sînt reproduse acum la voia întîmplării. Așa cum s-au retipărit însă în noua ediție, ele nu sînt nici transcrieri dialectale, nici literare. În mod cu totul bizar, s-au păstrat transcrierile lui Const. Brăiloiu, dar fără a fi însoțite de semnele diacritice corespunzătoare. S-a ajuns, astfel, la forme ca *niz, poz, pretinaz, gungiat*, care, orice s-ar spune, nu pot substitui originalele *niž, pož, pretinaž, gungiat*. Și dacă lipsa semnelor diacritice s-ar mai putea pune pe seama tipografilor, nu vedem ce justificare ar exista pentru omiterea, cvasigenerală, a sedilei de la litera *ţ*, oferindu-ni-se pronunții peltice de tipul *măiculuță, frălut, tucă-te* etc., în loc de *măiculuță, frățuț, țucă-te*.

La locul unde sînt inserate textele-convorbiri, Const. Brăiloiu arată, într-o notă de la subsol, că formele dialectale sînt tipărite cu litere cursive. Editorul reproduce această informație, deși pe parcursul celor peste 18 pagini de *convorbiri* nu apare nici un cuvînt care să justifice precizarea de mai sus. Două din tabelele sinoptice muzicale ce însoțesc studiul *Bocete din Oaș* lipsesc. Este vorba de *2e* (Disc. 533 c) și *2 f* (Fgr. 2 616, a), amîndouă cuprinzînd piese culese din Boinești. Acestui studiu (singurul pe care l-am confruntat cu originalul) îi lipsește, de asemenea, partea finală, mai precis trei pagini, în care sînt cuprinse douăzeci de fotografii ale informatorilor, însoțite de fișe detaliate, informații deosebit de prețioase, care nu mai apar nicăieri în cuprinsul lucrării.

Acestea sînt, în linii mari, neîmplinirile volumului pe care l-am prezentat ; păgubitoare pentru cititor și în vădită contradicție cu spiritul riguros științific ce a caracterizat întreaga activitate a lui Const. Brăiloiu. Să sperăm că se va găsi o cale pentru remedierea lor.

Ion H. Ciubotaru

OVIDIU BÎRLEA, *Folclorul românesc*, I—II, București, „Minerva", 1981, 1983, 496 + 498 p.

De aproape două decenii, personalitatea științifică a lui Ovidiu Bîrlea domină cu autoritate folcloristica românească. În acest răstimp el a dat la iveală un mare număr de lucrări ce îmbrățișează o problematică extrem de vastă și de complexă. Edificiul științific pe care l-a ridicat este o construcție solidă, durabilă, alcătuită din contribuții ce poartă pecetea originalității, constituindu-se adesea în adevărate modele de cercetare și valorificare a universului culturii populare românești.

Domeniul predilect al lui Ovidiu Bîrlea rămîne folclorul literar : *Antologie de proză populară epică* (1966), *Poveștile lui Creangă* (1967), *Metoda de cercetare a folclorului* (1969), *Mică enciclopedie a poveștilor românești* (1976), *Poetică folclorică* (1979) sînt doar o parte din reperele de care aminteam mai sus. Remarcabile sînt și considerațiile sale asupra coregrafiei noastre populare (*Eseu despre dansul popular românesc*, 1982), a obiceiurilor folclorice și chiar cele privitoare la etnomuzicologie, formulate mai ales în *Istoria folcloristicii românești* (1974).

Privite în acest context, cele două volume, cu valoare de sinteză, pe care Ovidiu Bîrlea le consacră acum principalelor compartimente ale folclorului românesc, se impun în chipul cel mai firesc, ele reprezentînd nu numai rodul unor îndelungate acumulări, ci și încununarea binemeritată a unei munci desfășurate cu pasiune și exemplar profesionalism. Este o sinteză din care răzbate adesea preocuparea autorului de a contura o viziune personală asupra rolului funcțional al fiecărei specii sau categorii folclorice analizate, ca și asupra structurilor compoziționale specifice pe care le evidențiază.

Investigarea fenomenului popular creativ sub cele mai diverse aspecte — folcloric, etnografic, psihologic, stilistic etc. — lărgește simțitor sfera de interes a lucrării, ea cumulînd un bogat volum de informații, ce reflectă fidel stadiul actual al cercetării fiecărei specii folclorice. Nivelul comparativ amplu, relația directă cu satul tradițional, sesizarea spiritualității folclorice pînă în cele mai subtile nuanțe sînt trăsături ce caracterizează constant analizele stilistice din cele două volume.

Volumul întîi se deschide cu o substanțială *introducere*, în care sînt trecute în revistă istoricul disciplinei și trăsăturile definitorii ale creației populare : caracterul colectiv, anonimatul, oralitatea, impulsul de variere (Variationstrieb) etc. Sînt luate apoi în discuție speciile circumscrise *prozei epice* (legenda, basmul, snoava, povestirea), cele ce țin de *folclorul obiceiurilor calendaristice* (colindatul, paparuda, caloianul, lăzărelul, drăgaica etc.), sau al *obiceiurilor din ciclul familial* (nașterea, nunta, înmormîntarea). Celelalte specii (descîntecul, balada, cîntecul propriu-

zis, strigătura, proverbul, ghicitoarea, cîntecul de leagăn şi folclorul infantil) fac obiectul volumului al doilea, care mai cuprinde o *încercare de sinteză*, un *indice tematic* şi altul *de autori*.

Deosebit de interesant şi totodată cel mai amplu din întreaga lucrare, capitolul rezervat prozei epice demonstrează încă o dată că Ovidiu Birlea este poate cel mai avizat cunoscător al genului. Considerată „prima treaptă a ştiinţei, concomitent şi a poeziei" (p. 137), *legenda* este urmărită în implicaţiile ei rituale, decantate cu timpul în esenţe poetice. La rîndul său, *basmul* — un adevărat pisc al prozei folclorice — a avut şi el iniţial un rol cultic, rostirea naraţiunilor fantastice, mai ales, evidenţiind funcţii propiţiatoare şi apotropaice.

Demnă de reţinut este şi ipoteza autorului asupra obîrşiei unor basme arhaice în riturile de iniţiere juvenilă. Aceste texte „erau povestite celor aflaţi în perioada iniţierii cu credinţa că faptele povestite se vor răsfrînge întocmai asupra novicelui prin puterea cuvîntului rostit de a se transpune în realitate" (p. 167—168). Rolul iniţiatic al basmului răzbate de altfel şi din frecvenţa probelor prenupţiale la care este supus eroul principal (care poartă cu acest prilej hainele, armele şi calul tatălui său), ca şi din finalul naraţiunii care, de regulă, nu depăşeşte pragul nunţii.

Atentă şi minuţioasă, analiza stilistică a bogatului repertoriu de proză epică urmăreşte formulele versificate, ritmul tripartit, împletirea detaliilor miraculoase cu cele realiste, modificarea ţesăturii narative în funcţie de talentul povestitorului ş.a. În abordarea legendei, a basmului şi a snoavei sînt subliniate tipurile repertoriului autohton, pe care autorul le pune permanent în relaţie cu variantele universale semnalate de cataloagele tipologice existente. Mai puţin concludent se vădeşte a fi studiul dedicat *povestirii*, specie ale cărei graniţe sînt foarte labile, încît nu o dată se creează confuzii cu tradiţiile, credinţele superstiţioase sau chiar cu textele etnografice şi dialectale.

Capitolul despre folclorul obiceiurilor calendaristice se impune în primul rînd prin cercetarea *colindatului*, practică ce domină, prin sincretismul său, ansamblul manifestărilor carnavaleşti din perioada schimbării anilor. Amplu şi foarte bine documentat (mai ales în ceea ce priveşte perimetrul transilvănean) studiul despre colindatul propriu-zis urmăreşte obiceiul în toate detaliile şi implicaţiile sale. Tipurile de daruri, dansul colindătorilor, ospăţul ceremonial, virtuţile fertilizatoare ale colacului de Crăciun, valoarea magică a formulelor versificate sînt doar o parte din argumentele ce susţin arhaicitatea datinei în spaţiul carpato-danubian. Perspectiva stilistică a cercetării pune în lumină cizelarea poetică, farmecul inefabil al colindelor, coloritul oniric în consens cu viziunea ideală asupra vieţii ce se desprinde din aceste producţii folclorice.

Din categoria obiceiurilor de peste an sînt analizate riturile de fertilitate, îndeosebi acelea ce implică magia prin analogie (*similia similibus*). Scopul lor principal fiind impulsionarea unor recolte bogate, aceste practici magice se diferenţiază după scenariul caracteristic, după obiectele rituale utilizate, cît şi după efectele particulare urmărite. Astfel, *paparuda* şi *caloianul* trebuie să aducă ploaie, *drăgaica* este un rit de protecţia lanurilor în perioada coacerii, iar *cîntecele de seceriş* stimulează culesul sub cele mai bune auspicii, vizînd totodată şi perpetuarea rodniciei ogorului. În ceea ce priveşte *cîntecele de şezătoare şi de clacă*, acestea fac trecerea spre obiceiurile familiale, fapt pentru care pledează rosturile lor de iniţiere prenupţială a tinerelor fete.

Scrutarea obiceiurilor de nuntă are în vedere atît elementele etnografice, cît şi cele aparţinînd literaturii, coregrafiei şi chiar muzicii populare. O atare abordare este de altfel singura ce se impune (evident, nu la îndemîna oricui), fiind determinată nu numai de sincretismul accentuat al ceremonialului, ci şi de faptul că trecerea tinerilor dintr-o stare socială în alta sub cele mai favorabile auspicii este asigurată de totalitatea practicilor ce alcătuiesc scenariul nupţial.

Deosebit de consistent este şi capitolul rezervat obiceiurilor funebre, implicînd numeroase rituri de separaţie postliminare şi apotropaice. Ca şi în alte studii ale sale pe această temă, Ovidiu Birlea supune unei atente analize categoriile folclorice poetico-muzicale ce însoţesc *marea trecere*. Cîntecele rituale sau ceremoniale, bocetele şi versurile funebre sînt urmărite în primul rînd din perspectiva semnificaţiei şi a rosturilor ce le au în cadrul ceremonialului, la loc de frunte situîndu-se funcţia catarctică, menită să diminueze consecinţele negative ale doliului asupra comunităţii. Aceeaşi funcţie o relevă jocurile de priveghi, a căror veselie are drept scop restabilirea echilibrului psihic al celor îndoliaţi, durerea adîncă cerîndu-se recompensată printr-o destindere corespunzătoare.

Aceeaşi manieră de tratare complexă — în sensul că faptele de cultură populară sînt urmărite şi analizate în procesul lor firesc de interdependenţă — se constată şi în capitolele destinate speciilor folclorului poetic. Ocupîndu-se de *descîntec*, socotit cea mai arhaică specie din întregul repertoriu al folclorului românesc, autorul se opreşte pe larg asupra impresionantului volum de forme şi mijloace poetice ori stilistice pe care le vehiculează, fără a le izola însă de practicile magice sau medicale empirice în contextul cărora se produc de veacuri. Sînt de reţinut, de asemenea, raportările ce se fac, atunci cînd se discută etimologia speciei, la strigăturile cîntate din Bihor, ca şi la descîntecele însoţite de melodii din Oltenia. Analizele artistice scot în

evidenţă procedee poetice exclusive, raritäţi şi chiar ciudăţenii lexicale, specia relevînd o adevărată „caleidoscopie lingvistică".

În cazul *baladei* şi, mai ales, al *cîntecului propriu-zis* (denumire pe care Ovidiu Bîrlea o preia din terminologia etnomuzicologică, socotind-o mai potrivită decît cea, pleonastică, de cîntec liric) reţin atenţia delimitările zonale, încercările (nu întotdeauna suficient de convingătoare) de a se contura unele particularităţi regionale, precizările referitoare la textele contaminate (lirico-epice sau epico-lirice), consideraţiile asupra versurilor introductive de tipul „frunză verde" ş.a. Cu totul remarcabile sînt paginile în care este expusă modalitatea de prezentare a baladelor la nunţi.

Comentariile despre *strigătură* (vezi mai ales trimiterile la folclorul nupţial şi la obiceiul colindatului) sau cele referitoare la *cîntecul de leagăn* cuprind, la rîndul lor, sugestii dintre cele mai utile. În fine, explorarea *folclorului infantil* nu are în vedere doar cîntecele şi jocurile de copii, ci totalitatea genurilor şi categoriilor de literatură populară pătrunse în acest repertoriu ce se arată, mai mult decît oricare altul, deschis tuturor influenţelor chiar şi celor livreşti.

Deşi lucrarea are un pronunţat caracter monografic, înţelegînd prin aceasta nu o sumă de micromonografii mai mult sau mai puţin sudate între ele, ci o viziune de ansamblu unitară şi integratoare asupra domeniului abordat, Ovidiu Bîrlea îşi încheie cercetarea cu un substanţial capitol de sinteză. Nu este vorba însă de o regrupare a concluziilor formulate pe parcursul celor aproape o mie de pagini ale studiului, ci de o încercare de a soluţiona probleme fundamentale ale patrimoniului culturii populare româneşti, cu care autorul s-a confruntat adesea în decursul prodigioasei sale cariere ştiinţifice. Concluziile asupra obîrşiei autohtone a unor producţii folclorice arhaice, a moştenirilor tracice, traco-elene, romanice sau chiar indo-europene pe care le relevă altele sînt formulate cu prudenţă şi spirit de discernămînt. Scris în acelaşi stil sobru şi convingător, ce caracterizează întreaga lucrare, bogat în sugestii pentru cercetările viitoare, capitolul *Încercare de sinteză* încheie, la aceeaşi cotă înaltă a exigenţei ştiinţifice, cea dintîi monografie asupra folclorului românesc.

Ion H. Ciubotaru

ION NIJLOVEANU, *Basme populare româneşti. Folclor din Oltenia şi Muntenia*, VIII, Bucureşti, „Minerva" 1982, XLIII + 850 p.

Al optulea volum din seria *Folclor din Oltenia şi Muntenia* aduce în atenţia cititorilor cel mai bogat material narativ oltenesc publicat pînă în prezent. Evenimentul este cu atît mai important cu cît se face un serios pas înainte către un viitor corpus al basmului românesc, instrument de lucru absolut indispensabil, atît pentru cercetătorii noştri, cît şi pentru cei străini. Colecţia lui Ion Nijloveanu se numără printre puţinele volume de basme de real interes ştiinţific, apărute de la remarcabila *Antologie de proză populară epică*, publicată în 1966 de Ovidiu Bîrlea. Celelalte, cu excepţia reeditărilor, sînt mai puţin valoroase.

Antologia alcătuită de Ion Nijloveanu este selectivă, autorul mărturisind că a eliminat acele variante care nu au întrunit un anumit nivel de realizare artisitcă. Materialul este compartimentat în cinci secţiuni, dintre care cea mai vastă este afectată basmelor fantastice. Numărul variantelor acestora este impresionant (90 de basme fantastice, 22 de basme nuvelistice, 2 basme cu animale, 58 de basme-snoave şi snoave, 23 de legende) şi conturează tendinţele repertoriale ale povestitorilor populari din acest ţinut al ţării.

Pentru cititorii obişnuiţi cu basmele moldoveneşti şi transilvănene de largă respiraţie epică, bogate în meandre narative, basmele oltenesti constituie o adevărată surpriză, conturîndu-se într-o tonalitate distinctă. Plăcerea de a „înflori", de a filozofa pe marginea diverselor episoade din basme, specifică povestitorilor din nordul ţării este cu totul străină povestitorilor olteni. Pentru aceştia din urmă primează conturul ferm al faptelor, redus la esenţă. Tempoul povestirii este accelerat, remarcîndu-se prin utilizarea excesivă a verbelor şi a dialogului. Descrierile şi chiar intervenţiile directe ale povestitorului dispar. Uneori episoade întregi sînt comprimate prin cîteva verbe : „Vorbiră, făcură, dreseră..." (p. 111).

Formulele introductive, mediane şi finale apar adesea în formă lapidară. Repetiţiile frecvente grăbesc şi ele ritmul curgerii naraţiunii :

„ — Ce porinceş' stăpîne ? Ce porinceş' ?
— Distrugeţ' palatur'le-astea !
Distrugeţ, palatur'li ! " (p. 114)

Realismul raporturilor dintre personajele basmului, firescul convorbirilor atenuează pînă la anihilare atmosfera fantastică. Întotdeauna dialogurile sînt fruste, lăsînd impresia reproducerii unor fragmente dintr-o discuție cotidiană :

„— Bă, tată, păi un' te duci, mă ?
— Păi — ce' — un' m-ați dăruit.
— Păi — ' ce-un' te-am dăruit noi ?
' Ce : — Laăia care au ridicat întunericu.
— Bă, vez'dă treabă, bă, c-asta este o vorbă degeaba.
— Nimic-zice-Ăia vă pierde și pă voi și pă mine-zice.
Mă duc acolo" (p. 54).

Exuberanța, vioiciunea stilului narativ este comună atît povestitorilor cît și povestitoarelor.

Numeroase neologisme vin să puncteze gradul de contemporaneizare a basmelor străvechi. În mod firesc eroul poveștii cinează la „răsteurant" iar diavolul ce întrupează sub înfățișarea unui „boieri c-o pălărie-n cap și c-un baston și c-un giuben pă iel" (p. 103). Localizările acțiunilor fantastice se fac în interiorul unui spațiu accesibil auditorului, la fel și explicațiile date unor pasaje. Cînd mezinul din basmul *Un om cu trei feciori* " sună din fluier, începu a auzi toate străjîli, cum ar fi-n București, Chitila, Calea Moșilor, Plevna" (p. 114) ; metamorfozarea femeii în rouă, din altă poveste, se petrece „în dreptu Potopinului, la Caracal" (p. 269), iar peținorii pentru sora lui Constandin vin tocmai din „Oslovacia" (p. 399).

În antologie dse disting multe motive arhaice. Unele formule de început sau de încheiere trădează substratul primitiv (de exemplu : „A fost'", dă un' e-a fos',/Ce n-ar fi de mincinos !/ Luai lut dă jos/Ș-am lipit în părete,/Mincinos care n-o crede..." (p. 347), sau : „Detei pîntr-o ormule iesle/Și nu mai ieste"). Prezența termenului *a bezni* (cu variantele *a besni, a băsni*) în unele finale indică vechimea certă a acestor formule.

Un fapt specific acestei zone, cu un bogat repertoriu de balade, îl constituie circulația în basme a unor motive din epica versificată. Unele basme reproduc integral temele unor cunoscute cîntece bătrînești. Motivul *Lenore*, de exemplu, apare în basmele *Constandin strigoiu* și *Strigoiu*, iar un alt motiv, de largă circulație, vcum este *Jertfa zidirii* constiuie simburele tematic al basmelor *Meșteru Manoliu și Biserica cu clopotu dă aur*. Legătura cu baladele este foarte strînsă, așa cum o dovedesc numeroasele inserturi versificate care vin să împlinească firul narațiunii în proză, ca, de exemplu, în povestea *Biserica cu clopotu dă aur* („E, purcea bălană, / Cu botu d-o palmă, / Tu rîmi la alamă ; / Și ce mai alamă, / Loc de mănăstire, / Dă bună povestire" ; p. 288—289) sau în *Meșterul Manolea* : "— Manoleo, Manoleo / Ajungeț' dă glumă ; / Zîdu mă strînge, / Țîțișoara-m' curge, / Copilașu-m' plînge" ; p. 305). Fenomenul ar merita o cercetare specială, pentru că pare a avea implicații mult mai adînci în creația folclorică din această zonă.

Rămîne un deziderat, și în cazul acestei colecții, efectuarea unei tipologizări mai riguroase. Mult mai profitabilă și mai lesnicioasă ar fi consultarea materialului, dacă s-ar recurge la notarea basmelor cu siglele corespunzătoare din tipologia Aarne-Thompson. Aceasta ar facilita și gruparea narațiunilor cu același subiect, pentru a se putea urmări evoluția unor motive în toate textele în care apar. Pentru că, altfel, se întîmplă — și în cazul antologiei de față — să găsim același tip narativ în două variante aflate la cîteva sute de pagini distanță între ele. Texte care, în mod normal, se încadrează la legende (cum ar fi : *Caii lu' Sîn Toader, Basmu lu' Ignat* și *Roua*) apar la capitolul *Basme fantastice*.

Detalii asupra provenienței materialului, asupra metodologiei culegerii pe teren, ca și a transcrierii textelor apar în *Notă asupra ediției, Glosar, Date despre informatori* și *Indice de informatori și localități*. Datele asupra informatorilor suscită interesul în mod special, pentru că nu arareori acest capitol a fost neglijat de alte culegeri. De remarcat că informatorii aparțin mai multor categorii de vîrstă. Aproape șase decenii despart pe cel mai vîrstnic povestitor (Lupu N. Marin, 86 ani) de cel mai tînăr (Furnică Vasile, 30 ani) — fapt pozitiv în aprecierea justă a repertoriului folcloric specific unei zone.

Menționăm excelenta ținută grafică a volumului și în special coperta și ilustrațiile, semnate de Val Munteanu.

Considerăm că ne aflăm în fața unei reușite editoriale de excepție și că antologia basmului din județul Olt poate constitui un model pentru întreprinderile viitoare.

Silvia Ciubotaru

Scanned with OKEN Scanner

G. DEM. TEODORESCU, *Poezii populare române*. Ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi, prefață de Ovidiu Papadima, 1982, XLIII + 901 p.

În seria restituirilor critice ale celor mai valoroase colecții de folclor românesc din secolul trecut, apare, ca un eveniment editorial, această ediție mult așteptată a uneia dintre cele mai cunoscute și mai des citate colecții. De la bun început se impune constatarea că ea se menține la nivelul științific cel mai elevat, asemenea reeditărilor precedente (Alecsandri, Jarnik-Bârseanu, Tocilescu-Țapu) Sperăm ca seria lor să continuie cu alte volume la fel de importante care așteaptă să fie repuse în larga circulație.

Prefața, semnată de Ovidiu Papadima, este rodul unor preocupări care datează din anul 1944, cînd Ovidiu Papadima a început să cerceteze activitatea lui G. Dem Teodorescu, și se constituie într-o micromonografie, deși cercetătorul modest, acuză încă lipsa unei monografii dedicate acestui folclorist. Într-un amplu preambul, sînt făcute aprecieri asupra activității și metodei lui Vasile Alecsandri, pentru a putea desprinde rolul pe care acesta l-a jucat în formarea lui G. Dem. Teodorescu. Deși, teoretic, G. Dem. Teodorescu pleda pentru păstrarea autenticității și pentru o metodă riguros științifică, la o analiză atentă, în colecția sa se pot depista suficiente abateri de la teorie, chiar scrierea din memorie, după mai mulți ani, a unor producții folclorice. Ceea ce apreciază în mod deosebit O. Papadima la G. Dem Teodorescu este pasiunea lui pentru folclor: „opera lui capitală este rezultatul unei vieți întregi, în care esențialul nu a fost nici moda unei epoci, nici profesionalitatea unui folclorist, nici tentația aflării unei noi tehnici de culegere. A fost o realitate mai puternică decît toate acestea, mai puternică decît pregătirea lui universitară care s-a desfășurat în domeniul clasicității greco-latine, mai puternică decît veleitățile lui juvenile de literat original, decît ispitele care îl atrăgeau spre istoria literară, franceză ca și românească, decît atmosfera Parisului, în care se deschideau orizonturile moderne ale simbolismului în poezie și ale impresionismului în pictură" (p. XIV). Este reconstituită în detalii metoda de lucru a folcloristului și este evocată cu căldură personalitatea sa. Opera este analizată în ansamblu, nelipsind și o critică discretă, mai puțin colecția de poezii, pe care o cercetează, de asemenea competent, George Antofi.

În *Notă asupra ediției* se precizează că textele au fost reproduse integral, în ordinea propusă de autor și cu păstrarea versificației fragmentate din original. Pentru transcrierea textelor s-au aplicat principii judicioase care țin cont nu numai de norme ci și de pronunția dialectală. Ortografia, cum era și firesc, a fost actualizată. Deoarece nu există manuscrisul volumului, îngrijitorului ediției i-a revenit dificila sarcină de a identifica sursele textelor provenite din periodice, manuscrise și colecții, operație pe care a efectuat-o cu migală, parcurgînd un număr impresionant de documente, reușind să le afle, în cea mai mare parte, originea și să stabilească și marea majoritate a republicărilor. Textele au fost colaționate atent și s-au menționat, în detaliu, în substanțialul capitol de *Note și comentarii*, diferențele care apar la transcrierea textelor. Utilă pentru publicul larg este și traducerea textelor din limbile europene, în care se vede strădania de a le formula cît mai aproape de spiritul folcloric românesc. Sînt discutate apoi, sistematic, sursele din care provin textele : informatori nemijlociți, între care rolul cel mai important îl are Petrea Crețu Șolcanu, căruia i se rezervă un spațiu amplu pentru evocare și caracterizare ; culegători-colaboratori, despre care se dau informații bibliografice de cîte ori a fost posibil ; colecții, studii, periodice și alte publicații orînduite alfabetic ; traduceri și, în sfîrșit, texte a căror sursă n-a putut fi identificată. Locul colecției în epocă și istoricul ei sînt amănunțit prezentate și în felul acesta imaginea cititorului despre operă se rotunjește. Urmează un indice de informatori cu precizarea pieselor care provin de la fiecare, un glosar și bibliografie. Bibliografia operei lui G. Dem Teodorescu are două secțiuni : *Volume, studii și broșuri* și *Culegeri de folclor, articole și note în periodice*. Această bibliografie este selectivă, urmărind în special scrierile de folclor și literatură și mai puțin publicistica folcloristului. Deși meticulos alcătuită, bibliografia are și inerente scăpări, de pildă articolul despre *Brezaie* este publicat în „Familia" în anul 1874 (p. 600) și nu în anul 1876. Apare, în schimb, în anul 1876, în aceeași revistă, articolul *Anul nou* (p. 1—4 și 13 — 16), omis din bibliografie. Ar mai fi de semnalat și republicarea *Datinele române* în „Gazeta Transilvaniei" 1897, nr. 286 și în „Gazeta săteanului", XIV, 1897—1898, nr. 22 — 23.

Referințele critice asupra lui G. Dem. Teodorescu sînt foarte numeroase și sînt cuprinse chiar cele mai sumare referiri la autor sau la operă. Și aici însă și-ar mai fi putut afla locul unele articole de dicționar dedicate lui G. Dem Teodorescu (Diaconovici, Predescu, Straje), recenzia publicată de D. Florea-Rarițe la ediția din 1957, în „Steaua" VIII, 1957, nr. 7, evocarea lui I.D. Bălan, *Amintirea lui G. Dem Teodorescu*, publicată în „Luceafărul", III, 1960, nr. 17.

Aceste precizări de amănunt nu știrbesc cu nimic prestigiul lucrării, care, așa cum arătam și la început, este exemplară și deosebit de utilă. *Lucia Cireș*

ADRIAN FOCHI, *Femeia lui Putiphar (K 2 111). Cercetare-comparată de folclor şi literatură*, Bucureşti „Univers", 1982, 326 p.

Baladă cu o circulaţie destul de restrînsă în contemporaneitate, *Vartici* nu a constituit pînă acum obiectul unui studiu atît de atent ca acesta de faţă. Simburele tematic al dramei — ispitirea finului de către naşa sa, Doamna Ileana — este circumscris motivului K 2 111, cu largă circulaţie la egipteni, evrei, greci, celţi, indieni şi la toate popoarele romanice. Punerea în context internaţional a baladei româneşti aruncă o lumină nouă asupra arhaicităţii subiectului şi asupra contribuţiei inconstestabil originale a creaţiei pe teren românesc.

Adrian Fochi alcătuieşte un inventar riguros al variantelor motivului *Femeia lui Putiphar* (denumit astfel după cea mai cunoscută versiune a sa, cea biblică) de la primele atestări egiptene datînd din mileniul al II-lea î.e.n. şi pînă la transpunerile moderne, aparţinînd lui Miguel de Unamuno, Thomas Mann şi Eugene G.O'Neill.

Difuziunea largă în spaţiu şi timp a subiectului s-a făcut pe cale folclorică, dar şi prin intermediul literaturii culte. Deşi este cunoscut din India pînă în spaţiul nord american, motivul K 2 111 nu a pătruns în lumea slavă şi cea germanică, indicînd o geneză anterioară constituirii acestor popoare.

În Franţa subiectul a cunoscut o prodigioasă circulaţie la nivelul literaturii culte, cele mai deosebite realizări fiind textul anonim *La chastelaine de Vergi* şi *Phèdre* de Racine. În Spania şi Italia căile de răspîndire au fost atît folclorice, cît şi culte, dar dacă în mediul iberic nu s-a produs nici o comunicare între cele două nivele, la italieni relaţiile dintre versiunile literare şi cele folclorice au fost strînse şi constante.

Cartea este astfel structurată încît centrul de interes să graviteze în jurul baladei româneşti. Demersul ştiinţific al lui Adrian Fochi debutează cu analiza celor opt variante ale *Cîntecului lui Vertici*, se ocupă apoi de variatele ipostaze ale motivului la diferite popoare ale lumii, iar spre final, în penultimul capitol, revine la spaţiul nostru etnocultural, pentru a fixa *Locul versiunei româneşti în cadrul universal*. Ceea ce detaşează varianta românească a subiectului K 2 111 este înlocuirea tipului de relaţii mamă-fiu vitreg prin raporturi de năşie. Autorul ajunge la concluzia că la români subiectul a pătruns într-o epocă foarte veche, înainte de venirea slavilor în locurile pe care se află astăzi. Păstrat în stare de *topos* artistic, subiectul „acţiona asupra conştiinţelor ca o formulă artistică potenţială" (p, 260) şi a putut fi ataşat fără dificultate unei întîmplări istorice, căreia nu i se cunoştea motivaţia reală, asasinarea hatmanului Petru Vartic, în 1548. Repartiţia geografică a textului numai în Muntenia, Oltenia şi Banat este justificată, întrucît în Moldova acest cîntec nu se putea naşte, aici „lucrurile se ştiau prea bine şi orice discuţie asupra temei putea să apară ca îndreptată contra domnitorului ucigaş" (p.256).

Studiul lui A. Fochi constituie o contribuţie deosebit de valoroasă la cunoaşterea motivului *Femeia lui Putiphar*, atît ca geneză, cît şi ca arie de circulaţie. Excursul informativ este foarte larg, autorul urmărind toate versiunile literare la care a avut acces, pătrunzînd şi în domenii vecine, cum ar fi acela al picturii (sînt reproduse tablourile lui Dierick Bouts şi Rembrandt, inspirate de motivul K 2 111). Fiecare variantă este analizată cu atenţie, citindu-se, mai ales în cazul textelor medievale şi renascentiste, în mod copios. Sînt urmărite motivaţiile psihologice care determină compartimentul aberant al personajului principal. De asemenea lucrarea deschide perspective noi asupra implicaţiilor sociale pe care le are subiectul. Rolul aservit al femeii, în orînduirile de tip oriental îndeosebi, explică teroarea pe care o resimte aceasta pentru consecinţele gestului sau necugetat, violenţa cu care acuză pentru a nu fi acuzată ea mai întîi. Faptul explică de ce motivul reciproc, cel al ispitirii unei femei de către un bărbat, chiar aflat sub conjuctura unor relaţii incestuoase, nu a produs aceeaşi emulaţie creatoare.

Mai puţin eludată se vădeşte a fi latura biologică a cazului, pentru că, în majoritatea naraţiunilor, eroina de tipul Fedrei este o femeie matură, aflată în impasul involuţiei androlde. Seneca şi Ovidiu reliefează în mod special înclinaţia Fedrei opentru activităţi masculine. În mod firesc, „o asemenea virilizare o face pe Fedra să joace un rol aproape activ în aventura ei amoroasă [...] romancieri din toate timpurile au exploatat aceste înclinaţii tulburi pentru fiinţe mai tinere, care asociază la devierile instinctului matern un erotism invertit şi obscur" (Cf. Marcel Sendrail, *Înţelepciunea formelor*, Bucureşti, Meridiane, 1983, p. 116).

Evoluţia motivului a depins foarte mult şi de virulenţa combaterii într-un mediu sau altul a relaţiilor incestuoase. Oroarea de incest, mai puternică decît respingerea adulterului, este prezentă şi în balada românească, pentru că, pe plan folcloric, legăturile de năşie echivalau cu o înrudire autentică, de sînge. Ecoul acestei realităţi răzbate de altfel şi în alte două balade româneşti: *Cîntecul Leţinului* şi *Aga Bălăceanu*.

Model de studiu comparat, *Femeia lui Putiphar* deschide căi multiple în abordarea cît mai temeinică a temelor majore din folclorul nostru.

Silvia Ciubotaru

CÎNTECE ŞI JOCURI DE COPII, ediţie îngrijită, prefaţă, bibliografie şi index bibliografic de Gh. I. Neagu, Bucureşti, „Minerva", 1982, 160 p.

De la colecţiile alcătuite de G. Dem. Teodorescu şi T. Pamfile au trecut mai multe decenii, în decursul cărora folclorul copiilor nu a suscitat un interes deosebit. În ultimii ani, însă, această categorie folclorică, numai aparent minoră, a fost repusă în drepturile ei. Trei volume, apărute la scurt interval unul de altul, reunesc cele mai reprezentative jocuri de copii din toate colţurile ţării : Virgil Medan, *Folclorul copiilor*, Cluj-Napoca, 1980 ; Nelu Ionescu, *Luci, soare, luci. Din folclorul copiilor*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1981 şi Emilia Comişel, *Folclorul copiilor* (Studiu şi antologie) Bucureşti, Editura Muzicală, 1982. Acestora li se adaugă contribuţia folcloristului Gh. I. Neagu, care face obiectul prezentării de faţă.

Reluînd preocupări mai vechi (vezi articolul *Cîteva însemnări pe marginea textelor folosite în jocurile de copii*, din volumul *Studii de folclor şi literatură*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 333—399, de fapt unul din cele mai ample şi mai documentate studii pe această temă) regretatul folclorist ialomiţean realizează o antologie reprezentativă a jocurilor de copii de pe întreg spaţiul geografic locuit de români. Materialele au fost selectate cu grijă din cele mai diverse surse bibliografice : colecţii, periodice, monografii rurale mai puţin cunoscute, manuscrise, cărora li se alătură texte culese de autorul ediţiei, reprezentative pentru zonele Ialomiţa şi Teleorman. Culegerile personale, efectuate de Gh. I. Neagu între anii 1935—1969, puse în relaţie cu variantele mai vechi, reflectă evoluţia în timp a folclorului copiilor.

Încadrîndu-se în limitele destul de restrînse ale colecţiei „Meşterul Manole", folcloristul ialomiţean realizează totuşi unul din cele mai reuşite volume apărute în seria respectivă. Piesele selectate sînt ordonate în 12 capitole, după criterii care au în vedere atît forma cît şi fondul creaţiilor antologate : *Numărători propriu-zise, Numărători paralele, Elemente cosmice şi meteorologice, Vietăţi din natură, Texte glumeţe, satirice şi de interdicţie în jocuri, Vrednicia vietăţilor mărunte, Texte cumulative, Istorico-sociale, Frînturi de limbă, Jocuri, De-ale surzilor, Vorbirea păsărească.*

Studiul ce precede antologia reprezintă o cercetare atentă, bine documentată a specificului acestei categorii folclorice. Contribuind din plin la dezvoltarea fizică a copiilor, la educaţia lor civică, morală, artistică, patriotică, jocurile folclorice constituie „un bogat şi valoros material pentru o pedagogie românească" (p. 23). Totodată, însă, jocurile de copii conţin bogate informaţii social-istorice. Astfel, apar frecvente referiri la luptele cu turcii, la condiţiile vitrege în care se efectuau diverse munci, la viaţa haiducilor din epoca fanariotă etc. Apar şi unele teme de baladă, cum ar fi *Ilincuţa Şandrului* sau *Iancu Maruzi*, dar ele sînt preluate de folclorul copiilor în forme trunchiate şi deposedate de dramatismul iniţial al conţinutului.

Căderea în desuetudine a unor rituri străvechi a determinat, de asemenea, includerea lor în repertoriul copiilor. Cu ajutorul textelor ce însoţesc unele jocuri se pot reconstitui practici arhaice de fertilitate, incantaţii de provocare a fenomenelor meteorologice propice diferitelor etape ale muncii agricultorului etc. Două jocuri de acest tip stau cu deosebire în atenţia lui Gh. I. Neagu : *Răscucuitul* şi *Baba rădăcină*. În timpul celui dintîi joc, ce se practică la Sf. Gheorghe, copiii care împodobesc stîna şi găleata de muls cu ramuri verzi şi cununi de flori execută un act de magie simpatetică pentru asigurarea sănătăţii oilor şi prosperităţii comunităţii sătești. *Baba rădăcină* este un ecou al spiritului grîului, în reprezentările sale antropomorfe. De altfel, aproape toate textele incluse în capitolul al treilea — *Elemente cosmice şi meteorologice* — cuprind rudimente ale unor vechi descîntece adresate aştrilor cereşti.

O bibliografie a principalelor surse utilizate şi un index bibliografic arătînd proveniența fiecărui text completează în chip fericit volumul. În ceea ce priveşte antologia, se poate spune că într-un număr restrîns de pagini folcloristul Gh. I. Neagu a reuşit să realizeze o selecţie valoroasă, reprezentativă, ce oferă o imagine concludentă asupra locului pe care îl ocupă folclorul copiilor în contextul creaţiei noastre populare.

Silvia Ciubotaru

CEZAR TABARCEA, *Poetica proverbului*, Bucureşti, „Minerva", 1982, 306 p.

Într-o epocă tot mai acut marcată de impactul cu ineditul, întoarcerea la izvoarele spiritualităţii moderne, pe care o propune *Poetica proverbului*, invită la mai atenta reconsiderare a acestor „„forme de relief eterne ale conştiinţei umane" [1], paremiile. Concepută ca o încercare de

[1] G. Munteanu, *Proverbe româneşti*, Bucureşti, 1967, p. 500.

definire, o „introducere" în studiul proverbului, lucrarea nu reprezintă doar o sinteză a surselor bibliografice aduse la zi, realizată cu rigurozitate şi discernămînt, ci şi o deschidere spre posibile abordări ale corpusului paremiologic. Deşi utilizează cu precădere o perspectivă şi metode lingvistice aplicate domeniilor poeticii şi stilisticii, studiul oferă şi o perspectivă interdisciplinară.

Structura cărţii este binară, fiecărula din capitolele primei părţi corespunzîndu-i, de regulă, un capitol al părţii a doua. Secţiunea primă, *Preliminarii*, realizează sinteza critică a cercetărilor de pînă acum, avansînd şi premisele metodologice pentru cea de a doua secţiune, cu aplicaţii la corpusul paremiologic românesc, *Studiul proverbului*.

Capitolul 1.1. abordează problema frecvent evitată a originii, genezei şi specificului etnocultural al proverbului. În discutarea originii acestuia, majoritatea cercetărilor s-au raliat unor trei direcţii principale : I) teza originii filozofice ; II) teza originii juridice ; III) teza originii didactice şi a funcţiei educative. Neajunsurile acestor teze provin atît din ignorarea proverbului ca fapt de limbă, condiţionat de sistemul unei limbi naturale şi de elementele care influenţează acest sistem, cît şi din accentuarea importanţei trăsăturilor expresiei, deşi se vizează conţinutul paremiei. Preluînd opinia lui Vico, ignorată adesea de folcloristica modernă, că specificul etnocultural se reflectă în expresia şi nu în substanţa proverbelor, autorul orientează discuţia spre caracteristicile de sistem ale limbajului natural care a generat proverbele. În acest sens se evidenţiază : *contextul situaţional* care generează o expresie specifică ; *„caracterul ornamental al limbii* ca trăsătură structurală a sa şi, respectiv, ca element de legătură între limba naţională şi opera literară" (p. 24) ; *tiparele mnemotehnice* specifice creaţiei populare ; necesitatea unui *„joc de limbaj"*, textul-proverb fiind „o manifestare a structurilor primare prozodice şi figurative dintr-o limbă" (p. 46). Toate acestea converg spre atestarea unui *stil proverbial*, ca variantă socio-culturală a limbii.

Capitolul 2.1. avansează un model semiotic ce include elementele de bază care determină funcţia semiotică a proverbului : realitatea obiectivă (REAL), limba naturală (L), corpusul paremiologic (COD) şi o realitate secundară „îmbogăţită" (REAL-S), care ţine de aplicarea proverbului. Faptul că relaţia proverbului cu obiectul din REAL este mediată de cel puţin un alt semn (cf. I. Coteanu) duce la concluzia că „proverbul este un simbol, ceea ce-i întăreşte caracterul poetic şi statutul literar" (p. 169). Importante sînt relaţiile ce se stabilesc între elemente, cu precădere cele de generalizare : de la REAL la L ; între L şi COD ; între COD şi REAL-S. Acest ultim nivel de generalizare se manifestă, într-o situaţie de comunicare, prin apariţia proverbului *„după* contextul situaţional sau contextul lingvistic şi prin existenţa mărcilor introductive" (p. 166). De aici rezultă calitatea sa de „nucleu narativ" şi capacitatea sa de a genera structuri literare mai complexe.

Combinarea condiţiilor descriptibile la nivelul textului-proverb generează, la diferite nivele ale limbii, modele, nu expresii concrete, confirmînd teza „stil închis-corpus deschis" (cap. 1.2.). Capacitatea performativă a tiparelor proverbiale se manifestă şi în migraţia proverbului din limbajul popular spre alte variante ale limbii — limba literară, limbajul publicitar, publicistic etc.

Capitolul 2.2. ilustrează procesul genezei, analizînd mecanismele semiotice şi semantice, care acţionează asupra unor tipare conceptuale. Autorul imaginează o maşină generatoare de noi proverbe, care se bazează pe o conexiune inversă între situaţie şi cod.

Prezentînd aspecte ale selectării şi clasificării paremiilor, capitolul 1.3. arată că pînă acum nici un tip de clasificare, fie tematică, după cuvîntul-cheie sau logico-semantică, nu satisface complet. Capitolul 2.3. oferă opţiunea autorului pentru un sistem logico-semantic, bazat pe relaţii logice între trăsăturile semantice respective, care generează cinci tipare proverbiale simple : I : X ESTE Y ; II : X ARE x ; III : X pred x ; IV : X a pred m ; V : MAI i [(ESTE)] X [a] $\left\{\begin{matrix}\text{DECÎT}\\ \text{CA}\end{matrix}\right\}$ [(ESTE)] Y (j) [b]. Fiecare tip simplu include subtipuri şi, prin asociere cu celelalte tipare, poate genera tipare proverbiale combinate, detectate în corpus sau doar „virtuale".

După ce realizează o clasificare a definiţiilor proverbului pe trei direcţii principale (1. direcţia literar-folcloristică ; 2. direcţia lingvistică ; 3. direcţia logică), capitolul 1.4. oferă o definiţie operaţională : „Proverbul este un enunţ lingvistic cu o structură logico-semantică fixă, care întrerupe discursul în care este înglobat pentru a se referi metaforic la o situaţie care determină enunţarea acestuia, sau la un segment al discursului" (p. 84). Prin analizarea a 267 de proverbe româneşti referitoare la actul lingvistic, în capitolul 2.4. se ilustrează mecanismul de lexicalizare a tiparelor logico-semantice. Schiţarea unei stilistici a proverbului impune discutarea mai multor aspecte : *domeniile semantice* ale lexicului proverbelor ; *variaţia sinonimică* la nivel lexical şi la nivelul structurii prozodice ; *termenii* specifici *„metaforei deictice"*. Pe linia unor studii anterioare, cercetătorul subliniază *atitudinea* pe care proverbul o presupune, spre deosebire de cuvînt, vizînd, în special, abaterile de la normă în comportamentul uman.

Scanned with OKEN Scanner

Asemănările şi deosebirile dintre proverb şi alte specii scurte înrudite, mai ales *zicătoarea*, fac obiectul capitolului 1.5. Spre deosebire de proverb, zicătoarea, nu reia ci se substituie unui termen al enunţului şi nu reprezintă o „metaforă deictică", nefiind condiţionată de situaţie. Capitolul 2.5. analizează funcţionalitatea a două structuri stilistice care par să înglobeze toate figurile de stil prezente în proverb : *structuri de similitudine* şi *structuri de contrast* (cf. R. Jacobson). Se insistă asupra conceptului de „metaforă deictică", subliniindu-se că proverbul devine metaforă doar într-o situaţie de comunicare şi că această metaforă „se situează într-o categorie aparte faţă de toate celelalte tipuri de metaforă examinate de poetică. Prin aceasta, proverbul îşi afirmă caracterul de *gen* în ansamblul formelor literare artistice" (p. 249).

Încercînd să stabilească trăsăturile specifice ale paremiei, capitolul 1.6. reia mult discutata problemă a „scurtimii" acesteia. Autorul propune conceptul de „concentraţie", care accentuează importanţa numărului de termeni între care se stabilesc relaţii logico-semantice, de cele mai multe ori binare. În capitolul pereche, 1.6., se utilizează trăsăturile specifice pentru a „construi" un posibil proverb. Textul respectiv pare să confirme ipotezele referitoare la structura proverbului în raport cu funcţionalitatea sa, la utilizarea sa într-o situaţie de comunicare lingvistică, statutul său de gen, etc.

Capitolul 1.7. se referă la influenţa contextului situaţional sau lingvistic asupra proverbului, ceea ce determină o *strategie a discursului* (cf. K. Burke). În capitolul 2.7. ideea acestei strategii este susţinută prin citate din opere literare româneşti care prezintă proverbul în context proverbial : C. Negruzzi, *Scrisoarea XII*, A. Pann, *Povestea vorbii*, Şt. I. Neniţescu, *Proverbe*, G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole*.

Trecînd, de la textele asiro-babiloniene, prin patru etape importante ale dezvoltării proverbului în cultura universală (cap. 1.8.), autorul punctează contribuţia gnomicii greceşti a antichităţii latine şi, mai ales, a colecţiei lui Erasmus în stimularea gustului pentru gen şi pentru realizarea de corpusuri.

Deşi stilul sentenţios, se arată în capitolul 2.9., caracterizează cele mai vechi scrieri româneşti, primele culegeri paremiologice în cultura noastră au fost rodul unui spirit clasicist al secolului al 19-lea, culminînd cu monumentala colecţie a lui I.A. Zanne, *Proverbele Românilor* (1895—1903).

Ultimele capitole discutate se corelează, într-o oarecare măsură, cu capitolul 2.8., care subliniază importanţa determinării proverbului de către stilistica funcţională a *limbii ţintă* în procesul traducerii sau echivalării.

În sfîrşit, anexele şi, mai ales, notele de subsol, constituie „auxiliare" notabile la text. Remarcăm, la sfîrşitul majorităţii capitolelor, *concluziile* care punctează aspectele vizate.

Statuarea proverbului ca *semn lingvistic* şi ca *semn poetic*, ca *gen* literar şi folcloric, pentru a relua doar cîteva din problemele fundamentale ale cărţii, recomandă întreprinderea lui Cezar Tabarcea ca meritorie şi oportună. Cu atît mai mult cu cît nici una din încercările româneşti anterioare nu s-au finalizat într-o descriere teoretică unitară. Apelînd la o mare parte din instrumentarul metodologic de care dispune cercetarea filologică — structuralism, generativism, transformaţionalism, pragmatică — autorul oferă o imagine globală „concentrată" a aspectelor care definesc „calitatea incomunicabilă" [2] a proverbului.

Carmen Manoliu-Ciobanu

ELENA FLORESCU, *Arhitectura populară din zona Neamţ*, Piatra Neamţ, 1983, 204 p.

Lucrarea reprezintă cel de al doilea volum al seriei „Din cultura tradiţională a judeţului Neamţ", inaugurată de autoare în anul 1979, odată cu apariţia volumului *Portul popular din zona Neamţ*.

Ocupîndu-se de arhitectura populară, Elena Florescu se opreşte, în analiza sa, la tipurile de aşezări specifice zonei, la categoriile de gospodării, la tipurile şi tehnicile de construcţie, pentru ca mai apoi să stăruie asupra esteticii arhitecturii populare din zona Neamţ.

Prezentarea cadrului natural (forme de relief, bogăţiile solului şi ale subsolului), a ocupaţiilor tradiţionale de bază ale locuitorilor, determinate de condiţiile materiale, cît şi studierea evoluţiei istorice şi sociale a aşezărilor nemţene, pînă în contemporaneitate, dau posibilitatea stabilirii subzonelor în cadrul spaţiului luat în discuţie, precum şi a tipurilor de aşezări determinate de aceşti factori. Subzonele delimitate sînt cele cu caracter istoric : *Tîrgu Neamţ*, *Piatra*

[2] Cf. A. Taylor, *The Proverb*, 2nd ed., Copenhague, 1962, p. 1.

Neamţ, Cîmpul lui Dragoş şi *Războieni*. Ţinînd seama de ponderea ocupaţiilor, dar şi prin prisma cunoaşterii sincronice şi diacronice a satelor din zonă, se pun în evidenţă două tipuri : *satul cu caracter agricol* şi *satul agro-industrial*, cunoscîndu-se şi o formă de trecere, *satul pastoral-silvo-agricol*. La rîndul lor, aceste consideraţii privind tipologia aşezărilor facilitează stabilirea tipurilor de gospodării, a construcţiilor specifice, purtînd pecetea unui mod de viaţă particular.

Socotită ca element fundamental al aşezării tradiţionale şi ca „unitate spaţială pe care îşi duce viaţa şi parţial activitatea un grup familial", gospodăria ţărănească reflectă nu numai cadrul natural, ocupaţiile locuitorilor şi necesităţile lor vitale, ci şi potenţialul material şi spiritual al familiei. Se disting astfel *gospodăriile vechi*, caracterizate printr-o slabă organizare internă şi arhaismul formelor, *gospodăriile tradiţionale*, cu o mai bună şi diversificată valorificare a terenurilor şi, în sfîrşit, *gospodăriile contemporane*.

Analizînd organizarea internă a tuturor tipurilor de gospodării, a plasamentului construcţiilor în cadrul acestora, precum şi a împărţirii spaţiului afectat ocupaţiilor de bază, autoarea găseşte un criteriu inedit de stabilire a vechimii unor astfel de gospodării şi anume raportul dintre ponderea „ogrăzii" şi a „ocolului" şi plasamentul lor faţă de drumul principal. Din această perspectivă, Elena Florescu distinge : pentru satele pastorale, ocolul în prim -plan, pentru satele cu economie mixtă, ocolul şi ograda sînt egale şi plasate la drum, iar pentru organizarea modernă a gospodăriei, plasarea ogrăzii la uliţă.

În cadrul gospodăriei sînt analizate amănunţit locuinţele permanente sau temporare, construcţiile anexe, instalaţiile tehnice de tot felul, împrejmuirile şi spaţiile de acces, cu o specială preocupare pentru reliefarea valorii artistice a caselor, porţilor şi gardurilor. Remarcabilă ni se pare strădania de a găsi supravieţuiri de construcţii arhaice, cum ar fi *surla*.

Un loc deosebit în cercetarea Elenei Florescu îl ocupă locuinţa permanentă. Criteriul original utilizat de ea în stabilirea tipologiei locuinţei nemţene este distribuţia şi funcţia încăperilor în raport cu aplasamentul focului. Se disting astfel, locuinţa *monocelulară* cu funcţii multiple, locuinţa *bicelulară* şi cea cu *mai multe încăperi*, la care se adaugă diverse spaţii anexă, dispuse lateral sau adosate.

Ca o caracteristică a arhitecturii locuinţei din zona Neamţului este realizarea ei artistică în deplin acord cu frumuseţea peisajului în care este amplasată şi în echilibru armonios cu spaţiile de acces sau construcţiile anexe. Încadrîndu-se în ansamblul general cunoscut al artei construcţiei şi decoraţiei populare tradiţionale româneşti, arhitectura populară din zona Neamţului dezvoltă unele elemente decorative ce subliniază liniile morfo-structurale, realizate din lemn cioplit sau traforat, ceea ce constituie o particularitate a spaţiului respectiv.

Însoţită de o bogată şi deosebit de sugestivă ilustraţie, lucrarea se încheie cu un amplu glosar, explicînd în mare parte „bogata terminologie locală, de mare farmec şi interes lingvistic", o bibliografie selectivă şi două rezumate (în limbile franceză şi engleză), acestea din urmă facilitînd consultarea lucrării şi de lectorul străin.

Rodica Ropot

CORNEL IRIMIE, MARCELA NECULA, *Arta ţărănească a lemnului*, Bucureşti, „Meridiane", 1983, 71 p. + 204 ilustraţii.

Tema abordată în lucrarea de faţă a constituit şi continuă să constituie preocuparea majoră a multor cercetători ai culturii populare româneşti, datorită vastităţii domeniului ca şi multiplelor sale disponibilităţi. De altfel, în însăşi activitatea de cercetare a autorilor, a lui Cornel Irimie mai ales, există preocupări mai vechi în această privinţă şi cu finalizări remarcabile. Lucrarea actuală apare, aşadar, ca o sinteză a rezultatelor cercetărilor anterioare, la baza cărora stă o foarte bună cunoaştere a problematicii respective, atît a creaţiilor populare ţărăneşti realizate în lemn, cît şi a bibliografiei de specialitate.

Materialul se structurează pe şase capitole, în care sînt analizate ipostazele lemnului ca materie primă folosită în arta populară, consideraţiile teoretice fiind susţinute de o bogată ilustraţie, cuprinzînd piese etnografice selectate din muzeele ţării.

Înainte de a intra în analiza categoriilor de obiecte din lemn, autorii iau în discuţie locul lemnului în istoria, civilizaţia şi arta populară românească, subliniind valoarea şi trăsăturile specifice civilizaţiei şi artei lemnului în contextul românesc, încheind cu menţionarea zonelor de mare efervescenţă creatoare, cu principalele centre şi creatorii de seamă a acestei arte, cu esenţele de lemn utilizate şi tehnicile specifice lor. Avîndu-se în vedere vastul repertoriu de creaţii în lemn, ce satisfac cele mai diverse necesităţi materiale şi spirituale ale omului, şi,

Scanned with OKEN Scanner

totodată, legătura organică dintre creaţie, muncă şi viaţă, se conchide că acest domeniu al artei populare este cel mai vechi şi mai încărcat de simboluri. Prin natura, geneza, forma, semnificaţiile şi mutaţiile petrecute în timp, el reflectă însăşi istoria poporului nostru. Argumente arheologice, lingvistice, susţinute şi de documente de arhivă, demonstrează rolul pregnant pe care l-au jucat lemnul şi pădurea în viaţă poporului român. Loc de refugiu, materie primă pentru adăpost, mijloc de exprimare a trăirilor sufleteşti, lemnul a ocupat dintotdeauna un loc de seamă în viaţa poporului nostru.

Remarcîndu-se stilul unitar al artei lemnului, se explică aceasta printr-o practică neîntreruptă a ocupaţiilor de bază (agricultura, creşterea vitelor, păstoritul, lucrul la pădure), prin rolul obiceiurilor, dar mai ales printr-o unitară concepţie despre lume şi viaţă. Analizînd variata gamă de construcţii în lemn, unelte, obiecte de uz casnic şi gospodăresc, s-a simţit nevoia grupării lor. Astfel, construcţiilor, mobilierul aferent, elementele de interior formează subiectul unui capitol amplu, urmat de capitolele privitoare la unelte şi obiecte de uz casnic şi gospodăresc sau legate de obiceiuri.

Cercetînd locuinţa prin prisma elevaţiei, sînt subliniate cele trei tipuri existente la români (bordeiul, locuinţa la nivelul solului şi locuinţa înălţată) cu pondere mai mare a unui tip într-o zonă sau alta, dar întotdeauna impunîndu-se prin armonia volumelor, profile sau decor şi avînd ca bază a materialului de construcţie lemnul. Dezvoltarea planimetrică a locuinţei prilejuieşte sublinierea aceleiaşi unităţi în varietate, elementele specifice fiind date de spaţiile semideschise sau de acces, esenţa de lemn folosită (definitorie în realizarea locuinţei) şi mai ales de estetica sa. Un spaţiu larg se acordă aspectului artistic care evoluează în funcţie de dezvoltarea istorică, subsumînd şi filtrînd elementele de influenţă. Acareturile implică ideea de estetic funcţionalităţii maxime, dar şi decorului, care apare sporadic şi cu o anumită simbolică perpetuată mecanic şi rareori înţeleasă. Un loc aparte îl ocupă împrejmuirile şi căile de acces, remarcîndu-se monumentalele porţi din Maramureş şi Gorj.

Analiza interiorului locuinţei ţărăneşti scoate în evidenţă puternica asemănare în organizare, aceasta decurgînd dintr-o unitate planimetrică, din plasamentul identic al sistemelor de încălzit şi gătit, din locul fix al pieselor de mobilier, strîns legate de elementele constructive, dar mai ales dintr-un mod de viaţă unitar, la care se adaugă comuniunea repertoriului de motive decorative şi simboluri.

Ocupaţiile tradiţionale au generat un inventar de unelte şi obiecte, instalaţii de industrie ţărănească, ce formează obiectul capitolului următor. Interesante ca structură, moderne ca gîndire tehnică de utilizare a forţelor naturii, instalaţiile populare realizează „o imagine fidelă a procesului de etnogeneză, a continuităţii şi specificului etnocultural al poporului român". Nedecorate, impresionează prin frumuseţea ciopliturii, proporţii, utilizarea formelor naturale, ca şi prin soluţiile tehnice propuse. Una dintre ocupaţiile care a generat piesele cu decorul cel mai bogat şi sugestiv este păstoritul. Avînd mai mult timp de contemplare şi creaţie, păstorii au realizat remarcabile cioplituri din lemn. Vasele pentru prelucrarea laptelui, bîtele, căucele tiparele de caş prilejuiesc autorilor o analiză minuţioasă a acestor adevărate bijuterii. Folosite din vremuri imemorabile, uneltele de industrie casnică textilă se personalizează prin forme şi decoruri imaginative.

Măştile de priveghi, „păscăriţele" din Bucovina, „pecetarele" maramureşene (cruciforme sau antropomorfe), stîlpii de mormînt, troiţele, fluierele, cu decorurile lor simbolice folosite în cadrul obiceiurilor, toate realizate în deplină concordanţă cu esenţa lemnului din care sînt făcute, ocupă spaţiul ultimului capitol ce analizează piesele din lemn.

De o atenţie deosebită se bucură în lucrare studierea „trăsăturilor stilistice, a ornamenticii artei populare în lemn". Subliniindu-se că arta lemnului precede arta lutului, prelucrarea lui atingînd adevărate culmi estetice, autorii arată că la aceste rezultate s-a ajuns datorită cunoaşterii perfecte a însuşirilor fiecărei esenţe de lemn, a adaptării tehnicii de ornamentare la aceste însuşiri, cît şi datorită utilizării şi îmbinării într-un adevărat limbaj a elementelor de decor cu o simbolică bogată, specifică modului de viaţă şi gîndire românească. Exprimînd ideea că arta lemnului este una dinamică, cu permanente înnoiri ce reflectă profilul societăţii în care este practicată, autorii atrag atenţia asupra relaţiei existente între arta ţărănească a lemnului şi sculptură, ca ramură a artei plastice culte dusă la perfecţiune de Constantin Brîncuşi.

Cuprinzînd referiri la întreg spaţiul românesc, cu o bogată ilustraţie şi o listă bibliografică ce reuneşte lucrări de primă însemnătate din domeniul abordat, lucrarea răspunde aşteptărilor oricărei categorii de cititori.

Rodica Ropot

Scanned with OKEN Scanner

ANGELA PAVELIUC OLARIU, *Zona etnografică Botoşani*, Bucureşti, Editura Sport-Turism, 1983, 160 p. + 52 pl.

Apărută spre sfîrşitul anului 1983, lucrarea Angelei Paveliuc-Olariu face parte din seria „Zone etnografice", iniţiată de Editura Sport-Turism şi coordonată de dr. Ion Vlăduţiu de la Institutul de Cercetări Etnologice şi Dialectologie Bucureşti. Încadrîndu-se într-o colecţie, structura lucrării are în vedere o schemă prestabilită, destul de economicoasă în privinţa spaţiului acordat, dar care nu este atît de rigidă încît să ducă la standardizare sau şablonizare. Oricum, autorii se străduiesc — şi trebuie să spunem că unii au înregistrat succese notabile — să realizeze lucrării vii, interesante şi nu inventare de fapte sau obiecte etnografice. Preocuparea de a imprima lucrării un caracter dinamic, incitant, răzbate şi din paginile volumului pe care îl prezentăm.

Spre deosebire de alţi autori ai volumelor apărute pînă acum în această serie, Angela Paveliuc-Olariu are avantajul, pe care şi l-a creat singură, de a-şi fi asumat o astfel de sarcină într-un moment extrem de favorabil. Anterior, autoarea publicase patru lucrări referitoare la etnografia şi arta populară botoşănea: ă, încît acum nu-i rămînea decît să realizeze, ceea ce urmează în mod firesc după mai multe contribuţii parţiale, o cercetare de sinteză, care să încununeze preocupările mai vechi.

Debutînd cu o succintă prezentare a cadrului geografic şi istoric, monografia Angelei Paveliuc-Olariu asupra zonei etnografice a Botoşanilor cuprinde date interesante, unele dintre ele puţin cunoscute, referitoare la ocupaţiile tradiţionale ale localnicilor, meşteşugurile populare, gospodăria şi locuinţa ţărănească, portul tradiţional şi obiceiurile folclorice. Un loc aparte ocupa în volum capitolul *Monumentele de arhitectură*, mai ales prin interesul ce se acordă „bisericilor de lemn, puţin cunoscute şi cercetate pînă acum" (p. 97).

Principalele capitole ale cărţii — cele consacrate arhitecturii populare, meşteşugurilor gospodăriei, locuinţei şi portului — sînt reproduse din lucrările publicate la Botoşani în anii din urmă : *Scoarţe şi lăicere*, 1976, *Arhitectura laică din zona Botoşanilor* („Hierasus" I, Anuar '78, p. 547 — 572), *Portul popular*, 1980 şi *Ceramica populară*, 1981. Procedeul este, desigur, mai puţin uzitat, dar în cazul de faţă pare să aibă o motivaţie în plus, ce constă în aceea că lucrările respective au apărut pe plan local şi, prin urmare, au o circulaţie restrînsă, pentru cititorul de rînd fiind practic necunoscute. Regretabil este însă faptul că s-au preluat şi unele erori sau inexactităţi, care în actuala ediţie puteau fi evitate. Iată cîteva exemple : numele unor aşezări apar atît la tipurile de sate *adunate*, cît şi la cele *răsfirate* (pl. 16 — 17) ; oalele de sarmale sînt numite şi de data aceasta tot *chiupuri* (p. 27) ; ornamentica ţesăturilor continuă să fie socotită săracă, în imagini antropomorfe (p. 95), deşi bibliografia de specialitate demonstrează contrariul ; glosarul, de asemenea reprodus, păstrează forma incorectă *a se lăia* = a se spăla, în loc de *a se la* etc.

În general, asamblarea capitolelor sau a paragrafelor reproduse cu cele inedite este bine făcută, încît volumul are unitate şi echilibru, ceea ce asigură o lectură plăcută şi profitabilă. Volumul beneficiază de o bogată şi foarte bine realizată ilustraţie (schiţe, fotografii alb-negru şi color), cuprinzînd piese reprezentative, de incontestabilă valoare artistică şi documentară. Singura distoranţă faţă de spiritul sobru, ştiinţific, al întregii lucrări o formează capitolul despre *obiceiuri*, îndeosebi prima parte, în care sînt tratate datinele de la sărbătorile de iarnă. Şi nu este vorba doar de stilul dulceag-reportericesc abordat aici („coşuri troienite", „copaci plini de promoroacă", „zăpadă abundentă"), ci mai ales de o anume expediere (poate şi o insuficientă cunoaştere) a unuia dintre cele mai interesante compartimente ale culturii populare din zona Botoşanilor.

Lucrarea este însoţită şi de o hartă, extrem de binevenită, dacă se ţine seama de sfera foarte largă de informaţii pe care îşi propune să le furnizeze. Cititorul poate afla astfel pe ce porţiuni din judeţ se întinde linia ferată, care este situaţia drumurilor, unde sînt muzee sau colecţii etnografice, în ce localităţi se păstrează monumente de arhitectură, aria de răspîndire a centrelor de ceramică, de confecţionare a cojoacelor şi sumanelor, în ce sate se păstrează mai bine portul popular etc. Păcat însă că localizarea unora dintre obiectivele de mai sus pare să fie arbitrară. Pentru că este greu de crezut că din cele 338 de aşezări botoşănene, obiceiuri *folclorice* se mai păstrează doar în 43, *ţesături şi cusături* numai în 23, *gospodării cu structură tradiţională* în 22, *portul popular* în 21 etc. S-ar putea crede că s-au ales localităţile reprezentative, dar nu este aşa, deoarece nu sînt indicate exact unele centre de excepţie : Coţuşca, Rădăuţi-Prut, Ştiubieni, pentru ţesături-cusături, Flămînzi, pentru portul popular, Cordăreni, Ungureni sau Todireni, pentru obiceiuri şi aşa mai departe. Apar, de asemenea, mai multe neconcordanţe între indicaţiile de pe hartă şi comentariile din volum.

Scanned with OKEN Scanner

Dincolo însă de unele neajunsuri, la care ne-am referit mai sus, lucrarea Angelei Paveliuc-Olariu — cea dintîi monografie asupra etnografiei dintr-o zonă mai puţin intrată în atenţia specialiştilor — rămîne o contribuţie meritorie, de care cercetările viitoare vor trebui să ţină seamă.

Ion H. Ciubotaru

IORDAN DATCU, *Dicţionarul folcloriştilor*, II, *Folclorul muzical, coregrafic şi literar românesc*, Bucureşti „Litera", 1983, 248 p.

În *Cuvînt înainte* la *Dicţionarul folcloriştilor. Folclorul literar românesc*, apărut în anul 1979 la Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, autorii — Iordan Datcu şi Sabina C. Stroescu — făceau următoarea precizare : „Evident, se impune şi alcătuirea unui dicţionar al folcloriştilor muzicali precum şi unul al coregrafilor, care cad însă în sarcina muzicologilor şi a coregrafilor" (p. 20). Spuneam şi cu alt prilej („Cronica", an. XIV, nr. 36, 1979, p. 3) că ideea alcătuirii unor dicţionare separate nu este dintre cele mai inspirate, deoarece specialităţile acestui domeniu se află într-o permanentă interdependenţă, proces dictat de însăşi trăsătura fundamentală a folclorului, care este sincretismul.

Calea cea mai firească este alcătuirea unui singur dicţionar al folcloriştilor, în care să figureze, deopotrivă, cercetătorii, culegătorii şi chiar animatorii ce şi-au făcut simţită prezenţa, într-un fel sau altul, în unul din cele trei compartimente ale folclorului : literatură, muzică sau coregrafie populară. De altfel, autorii înşişi par să revină asupra afirmaţiei de mai sus, de vreme în ce finalul aceluiaşi *Cuvînt înainte* adresează mulţumiri anticipate tuturor acelora ce le vor furniza informaţii suplimentare, în vederea realizării unei noi ediţii ample şi complete, a folclorului românesc — literar, muzical şi coregrafic — aflată în pregătire.

Noul dicţionar al folcloriştilor, publicat de Iordan Datcu, respectă numai în parte proiectul anunţat, în sensul că el nu reprezintă o a doua ediţie, revăzută şi augmentată, ci al doilea volum, în care centrul de greutate îl formează articolele consacrate muzicologilor şi coregrafilor. Alături de aceştia apar şi numele unor folclorişti literari, omişi din primul volum, între care trebuie să remarcăm, în primul rînd, prezenţa lui Dimitrie Dan şi Nicolae Păsculescu. În plus, actualul dicţionar cuprinde şi un capitol intitulat *Completări la Dicţionarul folcloriştilor (1979)*, în care este adusă la zi activitatea a 39 de autori. Se numără printre aceştia, Petru Caraman, Dumitru Caracostea, Ion Muşlea, Ovidiu Bîrlea, Al.I. Amzulescu, Adrian Fochi, ş.a.

Activitatea etnomuzicologilor, a coregrafilor, precum şi a folcloriştilor literari neincluşi în primul volum este tratată în 123 de articole. Cei mai mulţi dintre ei sînt „specialişti de seamă însă figurează şi modeşti culegători de producţiuni populare" (p.5). Trebuie să subliniem faptul că de data aceasta sarcina pe care şi-a asumat-o Iordan Datcu a fost infinit mai grea decît în cazul primului volum. Acum nu se punea doar problema unei ample şi minuţioase documentări, ci şi scrutarea unor domenii de activitate cu care autorul era mai puţin familiarizat. Iată de ce socotim că reuşitele acestei cărţi trebuie apreciate cu asupra de măsură. Şi ele nu sînt puţine. Articolele despre etnomuzicologii Bela Bartók, Constantin Brăiloiu, Tiberiu Brediceanu, Ilarion Cocişiu, Sabin Drăgoi, D.G. Kiriac, Emilia Comişel, Gheorghe Ciobanu, sau despre folcloriştii coregrafi G. T. Niculescu-Varone, Andrei Bucşan ori Vera Proca-Ciortea sînt doar cîteva dintre exemplele ce s-ar putea da.

Scriind şi acest dicţionar, Iordan Datcu a demonstrat cu prisosinţă că este cel mai în măsură să realizeze versiunea finală a lexiconului folcloriştilor români. Din această operă, însă, nu vor trebui să lipsească nume precum Teodor Daul, Aurel Iana, Sofroniu Liuba, Mauriciu Schwarzfeld, culegătorii de seamă ale căror contribuţii figurează exclusiv în publicaţiile periodice, şi, bineînţeles, specialiştii ce lucrează astăzi în instituţiile de profil, care nu şi-au aflat încă locul în cele două volume apărute.

Respectînd parcă o anume simetrie, şi acest al doilea volum din *Dicţionarul folcloriştilor* se încheie cu o promisiune : „Pentru lectorii care nu vor găsi un nume sau altul în cele două volume, facem precizarea că avem în proiect un nou volum, în care ar urma să figureze : T. Bănăţeanu, E. Bernea, V. Butură, I. Chelcea, N. Dunăre, Gh. Focşa, C. Irimie, P. Petrescu, H. H. Stahl, Al. Tzigara-Samurcaş, I. Vlăduţiu, R. Vulcănescu, B. Zderciuc şi mulţi alţii" (p. 6). Remarcăm din nou că iniţiativa este întru totul lăudabilă. Ne întrebăm, totuşi, cum se va numi noul dicţionar ? Presupunem că nu *Dicţionarul folcloriştilor*, de vreme ce toate numele enumerate aparţin unor specialişti de prestigiu exclusiv în domeniile etnografiei şi artei populare. Ideal ar fi să se găsească o formulă sub care să fie adunate toate contribuţiile din domeniul culturii populare româneşti.

Ion H. Ciubotaru

Scanned with OKEN Scanner

LECA MORARIU, *De la Noi. Poveşti, poezii şi cimilituri populare*, Ediţie îngrijită şi prefaţă de Petru Rezuş, Bucureşti, „Minerva", 1983, XX + 186 p.

În bogata sferă de preocupări ale lui Leca (Alexandru) Morariu, nume bine cunoscut în domeniul filologiei, al criticii literare şi publicisticii româneşti, folclorul a ocupat un loc de primă însemnătate. Interesul său pentru creaţia populară se manifestă încă de timpuriu, el putînd fi detectat nu doar în nesaţul cu care îi asculta pe cîntăreţii şi povestitorii populari din Pătrăuţii Sucevei — satul în care s-a născut şi a copilărit — ci şi în pasiunea dovedită faţă de lucrările de etnografie şi folclor, la loc de cinste situîndu-se opera lui Simeon Florea Marian. Spre deosebire însă de ilustrul său înaintaş, Leca Morariu şi-a concentrat atenţia, aproape în exclusivitate, asupra spaţiului etnofolcloric bucovinean, de care s-a ataşat cu un rar devotament, atît în calitate de culegător, cît şi de animator şi îndrumător. Singura excepţie, în ceea ce priveşte aria investigată pentru culegerea folclorului, o constituie un florilegiu de poveşti, cimilituri şi cîntece populare istro-române, incluse în volumul *Lu fraţi noştri*, apărut în anul 1928.

Activitatea de îndrumător al celor interesaţi de cunoaşterea şi valorificarea creaţiei populare — a folclorului în primul rînd, pentru că acesta este domeniul ce s-a situat în centrul atenţiei cărturarului sucevean — a desfăşurat-o, mai ales, în calitate de profesor la catedra de Literatură modernă şi folclor, ca şi în aceea de director al Institutului de literatură, filologie, istorie şi etnografie-folclor, între membrii căruia s-au numărat G.T. Kirileanu, Artur Gorovei, Al. Vasiliu — Tătăruşi, Dumitru Furtună, Ion Diaconu ş.a. Trebuie remarcată, de asemenea, apariţia revistei „Făt-Frumos", condusă, timp de aproape două decenii, de acelaşi neobosit Leca Morariu, revistă în coloanele căreia s-a publicat un bogat şi valoros material folcloric, dintre colaboratori detaşîndu-se numele lui Dimitrie Dan. Reţin atenţia şi lucrările sale cu caracter teoretic — *Pentru cîntecul popular. (Precizări)*, 1933 şi *Folclor aservit filologiei ? Pentru epoca folclorică a folclorului*, 1936, chiar dacă argumentele nu sînt întotdeauna dintre cele mai convingătoare.

Este limpede, aşadar, că volumul pe care ne-am propus să-l prezentăm aici reprezintă o colecţie valoroasă, alcătuită prin reunirea textelor de mai multe surse, toate piesele însă purtînd pecetea competenţei şi a seriozităţii celui ce le-a cules şi publicat. Iată de ce considerăm că iniţiativa Editurii „Minerva" de a publica într-un volum reprezentativ cele mai multe dintre culegerile de folclor ale lui Leca Morariu constituie un veritabil act de cultură şi, în acelaşi timp, o binevenită cinstire a cărturarului bucovinean.

În actuala ediţie sînt incluse creaţiile populare apărute iniţial în volume (*De la noi. Poveşti bucovinene*, ediţia a VI-a, revăzută şi augmentată, 1942, *Cimilituri*, 1930, *Frunză verde dar şi floare*, 1944), unele selectate din reviste („Neamul românesc literar", „Viaţa nouă", „Făt-Frumos", „Junimea literară"), precum şi o parte din culegerile ce s-au tipărit sub numele unor membri ai familiei sale (Victoria Morariu, sora, şi Octavia Lupu-Morariu, soţia), acestea din urmă dovedindu-se a-i fi aparţinut, de fapt, tot lui Leca Morariu. Poveştile şi snoavele se impun prin autenticitate. Naraţiunea este dinamică, limbajul savuros, iar înşiruirile (mărturisite) ale marelui povestitor de la Humuleşti se resimt, fără stridenţe, doar în registrul stilistic. Piese demne de toată atenţia sînt incluse şi în capitolul rezervat poeziilor populare : o gamă largă de cîntece lirice (uneori doar teme sau motive disparate), două cîntece epice (motivul *Şarpelui* şi *Nevasta fugită*), un *bocet pentru tată* şi un grupaj de strigături. Materialul este ordonat însă de editor după criterii discutabile. Un interes aparte suscită ultima secţiune a volumului, rezervată *cimiliturilor populare*. Sînt cuprinse aici 231 de piese ce reţin atenţia nu numai prin frumuseţea şi autenticitatea fiecărei creaţii în parte, ci şi prin originalitatea sistemului de clasificare.

Nu putem încheia, desigur, fără a sublinia aportul îngrijitorului de ediţie, Petru Rezuş, fost student al lui Lecya Morariu şi discipol, după cum ţine să ne asigure în cîteva rînduri. Recunoscîndu-i însă meritul de a fi contribuit efectiv la apariţia volumului de faţă, aducînd chiar şi o seamă de clarificări, nu-i putem trece cu vederea unele exagerări, ambiguităţi sau contradicţii din *prefaţă*, care nu fac decît să pună într-o lumină neclară însăşi personalitatea lui Leca Morariu. Exagerările de care am amintit au în vedere formulări precum : „poveştile, cîntecele şi cimiliturile sale *sînt inedite* (p. XIV, s.n.), „poveştile... *n-au variante în folcloristica noastră* (p. XV, s.n.), sau „Poeziile populare din culegerea lui Leca Morariu sînt, în majoritatea cazurilor, *unicate*" (p. XVII, s.n.). Cercetînd cu atenţie piesele din colecţia lui Leca Morariu se constată, fără dubii, că părerile sentenţioase ale prefaţatorului nu au nici un suport real. Dimpotrivă, creaţiile respective, cu o singură excepţie (vezi Ov. Bîrlea, *Istoria folcloristicii*, p. 413) sînt de largă circulaţie, ele nefiind unicate nici la data celei dintîi apariţii.

Referindu-se la metoda de lucru pe teren a distinsului său profesor, Petru Rezuş arată că acesta depunea mari eforturi pentru a fixa „trupul fragil al creaţiei populare *în maxima sa puritate*" (p. XIV, s.n.). În rîndul următor ni se dau însă asigurări că „Leca Morariu *nu era pentru*

purismul folcloric" (s.n.). Cu totul bizar este şi modul în care ni se se prezintă atitudinea profesorului cernăuţean faţă de problema *variantelor* : „Cunoscînd foarte bine culegerile de folclor şi de etnografie de pînă la el, sau contemporane lui — spune editorul — Leca Morariu *se păzeşte ca de foc să vină cu compilaţii sau cu variante* (p. XIV, s.n.). Pe pagina următoare însă revine : „Leca Morariu *era, totuşi, un mare amator de variante*, căci fără ele nu există folclor" (p. XV, s.n.). Lucru foarte adevărat, numai că revenirea lui Petru Rezuş este de scurtă durată. Pe aceeaşi pagină, cîteva rînduri mai jos, el conchide că faţă de înaintaşi „Leca Morariu face un salt calitativ în culegerea folclorului" (p. XV). Iată în ce constă acest salt : „Mai întîi *evită variantele* (iarăşi le evită !), diminutivele exagerate şi compilaţiile, apoi *redă cu maximă fidelitate* graiul popular" (p. XV, s.n.) ! Exemplele de acest fel nu s-au epuizat. Renunţăm să le mai prezentăm însă, deoarece colecţia de folclor a lui Leca Morariu este în totală discordanţă cu „principiile metodologice" despre care vorbeşte Petru Rezuş. În schimb, ele sînt identificabile, alături de alte carenţe metodologice, în volumul *Dochiţa împărătiţa. Basme şi poezii populare din Ţara de Sus* (*Folclor din Moldova*, vol. III), al cărui autor nu este altul decît Petru Rezuş. Asupra acestei chestiuni însă vom reveni cu alt prilej.

Ion H. Ciubotaru

AL. I. AMZULESCU, *Balada familială. Tipologie şi corpus de texte poetice*, Bucureşti, Editura Academiei R.S. România, 1983, 465 p.

După un prim volum din Colecţia naţională de folclor, *Cîntecul epic eroic* (1981), Al. I. Amzulescu, în continuarea demersului său ştiinţific de a îmbogăţi tipologia baladei populare româneşti conform „premiselor teoretice" expuse în *Introducere*, ne oferă cea de a doua mare secţiune tipologică a baladei populare intitulată *Balada familială. Catalogul subiectelor narative şi al variantelor*. Autorul, care propunea încă din întîiul volum o nouă organizare tipologică a cîntecului eroic cu cele 211 tipuri de subiecte, continuă în volumul al doilea catalogarea cu celelalte 173 tipuri de subiecte aparţinînd baladei familiale. Tot după noua organizare tipologică, Al. I. Amzulescu consideră „jurnalele orale" o categorie aparte. Pentru corelarea „noii aşezări tipologice" cu vechea ipoteză de lucru din ediţia *Balade populare româneşti*, Editura pentru Literatură, 1964, Al. I. Amzulescu a indicat în paranteză, ca şi la *Cîntecul epic eroic*, numărul corespunzător din ediţia 1964. Prin sporirea bibliografiei volumelor cercetate, a publicaţiilor periodice şi a culegerilor înregistrate în ultimele decenii în colecţiile bogatei arhive a Institutului de Cercetări Etnologice şi Dialectologice din Bucureşti, pînă în 1970 au apărut şi la balada familială 30 de tipuri noi, faţă de ediţia din 1964. Cele 173 de tipuri de subiecte ale baladei familiale sînt ilustrate printr-un corpus de 206 texte, din care 81 provin din colecţiile arhivei I.C.E.D. După noua clasificare, socotită de autor definitivă, „tipologia baladei familiale înmănunchează şi ordonează în lucrarea de faţă, într-o înşiruire sistematică, creaţiile narative al căror subiect dezvoltă situaţii dramatice ce izvorăsc din domeniul împrejurărilor şi al conflictelor vieţii domestice" (*Prefaţă*, p. 5).

În fiecare dintre cele două mari secţiuni tipologice : *Cîntecul epic eroic* şi *Balada familială* revin subdiviziunile din vechea clasificare : fantastice, ciclul cotropitorilor, haiducii, hoţomanii, păstoreşti, despre curtea feudală, familiale (îndrăgostiţii, soţii, părinţi şi copii, fraţii). Astfel, baladele *Mioriţa*, *Soarele şi Luna*, *Voica*, *Meşterul Manole* devin balade familiale. Al. I. Amzulescu nu mai teoretizează în noua lucrare asupra problematicii baladei familiale, considerînd suficient studiul *Structura baladei familiale* retipărit în primul volum, în care ne dă un model de analiză structuralistă, folosind sugestii provenind din *Morfologia basmului* a lui V.I. Propp. Totuşi, cîteva observaţii cu caracter general, desprinse din urmărirea evoluţiei şi a modului specific de existenţă ale acestui tip de baladă se impun. Atît tematic, dar şi stilistic, domeniul distinct al baladei familiale (numită şi *nuvelistică* în studiile de specialitate) poate fi caracterizat dintr-un dublu punct de vedere : mai întîi cel al vecinătăţii cîntecului epic eroic, modelat în spiritul unei anumite funcţionalităţi şi creativităţi, al unor reprezentări şi credinţe specifice, şi apoi, cel al multiplelor influenţe ale cîntecului propriu-zis, evidente în structura compoziţională, semnificaţiile şi sistemul formal al baladei — dublă perspectivă impusă de dinamica interdependenţei genurilor şi speciilor repertoriului folcloric local. Frecvenţa contaminărilor ce caracterizează repertoriul nuvelistic apropie balada de cîntecul propriu-zis. În general, baladele din această categorie dezvăluie o structură concisă, de o strînsă conexiune a momentelor funcţionale. În structura sa actuală, repertoriul nuvelistic este eterogen, cuprinzînd teme şi motive larg răspîndite în spaţiul european, care au circulat încă din cele mai vechi timpuri (motivele *Lenore*,

Scanned with OKEN Scanner

Întoarcerea soţului înstrăinat, Proba iubirii, Fraţii regăsiţi, Zertfa zidirii) precum şi un număr restrîns de teme legendare sau eroice dezepicizate prin intrarea într-o arie socială care le-a impus acest mod specific de realizare (ca *Soarele şi Luna, Voica, Moşneagul*, ş.a.). Baladele cele mai realizate ca valoare artistică ale categoriei numite *Familiale* rămîn : *Soarele şi luna, Voica, Mioriţa, Meşterul Manole, Brumărelul, Logodnicii, Vălean, Milea, Moşneagul, Nevasta vîndută, Nevasta fugită, Soră otrăvind fratele.*

Balada, în general, se află astăzi într-un accentuat proces de ieşire dintr-un circuit activ al vieţii folclorice locale şi de modificare a funcţionalităţii.

O altă problemă care se pune în legătură cu balada populară ca specie, condiţie necesară lămuririi problemelor tipologice, este cea a precizării termenilor. Or se ştie că, încă de la începuturile studierii ei, specia a fost denumită *cîntec bătrînesc* şi *baladă populară*. Această ambiguitate persistă, deşi cercetători de prestigiu au pledat pentru termenul de baladă, generalizat prin uz. *Cîntecul epic eroic* şi *Balada familială* sînt două mari categorii ale aceleiaşi specii: balada populară deci unificarea terminologiei era necesară.

Prin noul volum al Colecţiei naţionale de folclor, avînd caracter de instrument de lucru, Al. I. Amzulescu îşi propune şi reuşeşte să ofere în continuare „un temei consistent şi stimulator pentru dezvoltarea de noi studii monografice şi comparative asupra baladei" (*Prefaţă*, p. 6). Prin numeroasele sale tipuri de subiecte, eroice sau familiale, unele de o realizare artistică remarcabilă, balada populară românească se înscrie în repertoriul universal de valori al acestei specii populare.

Lucia Berdan

M. GASTER, *Literatura populară română*, ediţie, prefaţă şi note de Mircea Anghelescu, Bucureşti, „Minerva", 1983, 412 p.

Reeditarea la un secol de la apariţie a lucrării *Literatura populară română* omagiază munca unui erudit cercetător al manuscriselor noastre vechi şi repune în circulaţie o lucrare care a fost apreciată de mari personalităţi ale vremii : B.P. Hasdeu, Al. Lambrior, T. Maiorescu, Gr.G. Tocilescu, K. Nyrop, G. Meyer. Filolog de renume, discipol al lui B.P. Hasdeu, doctor al Universităţii din Leipzig cu o teză de fonetică istorică românească, M. Gaster a folosit în studiile sale literare şi filologice metoda istorică şi comparativă. M. Gaster era prieten cu B.P. Hasdeu, T. Maiorescu, M. Eminescu, Gr. G. Tocilescu. De M. Eminescu, pe care îl cunoaşte la şedinţele Junimii, îl apropia dragostea comună pentru manuscrisele vechi şi pentru creaţia populară. La şedinţele Junimii a prezentat comunicări şi a citit mare parte din lucrarea sa, *Literatura populară română*. Ca şi B.P. Hasdeu, pe care l-a apreciat, M. Gaster s-a dovedit prin formaţie şi prin vocaţie un savant cu preocupări multilaterale, înzestrat cu o deosebită pasiune pentru studiul trecutului şi al culturii poporului său precum şi ale celui de adopţiune. M. Gaster a emis teorii originale asupra vechimii monumentelor noastre de limbă din secolul al XVI-lea şi în legătură cu procesul de formare al limbii literare ; a stăruit printre primii asupra caracterului dialectal al textelor vechi tipărite şi manuscrise ; a adunat el însuşi una din cele mai bogate colecţii de manuscrise vechi româneşti (206 manuscrise miscelanee, pe care le-a donat apoi Academiei Române). Ca şi *Cuvente den bătrîni* (1879) a lui B.P. Hasdeu, lucrarea lui M. Gaster, *Chrestomaţie română* (1891) a dat un mare impuls culegerii şi publicării textelor noastre vechi. De la 1877 şi pînă la sfîrşitul vieţii s-a ocupat de literatura populară română, îndeosebi de cea scrisă care îi permitea investigaţii comparatiste. Bun semitolog şi totodată cunoscător al literaturii române vechi pe baza manuscriselor pe care le poseda, M. Gaster a luat în permanenţă ca punct de referinţă literatura populară. Lucrarea sa mai importantă dedicată folclorului românesc este *Literatura populară română*, un început de sinteză asupra domeniului. Dar pe Gaster îl interesa în primul rînd literatura populară scrisă. Scopul principal al cărţii era „de a arăta că poporul român stă pe aceeaşi înălţime a culturii pe care stau celelalte popoare ale Occidentului" (*Precuvîntare*, p. 3). Noutatea metodei folosite de Gaster („a grupa şi a studia întreaga literatură populară a unui popor, mai cu seamă după izvoarele ei şi în legătură cu literatura altor popoare" (*ibidem*) este aceea care îi conferă în primul rînd valoare la data apariţiei lucrării. Al. Lambrior îl consideră a deosebit de competent în cunoaşterea literaturii populare vechi şi în analiza textelor. B.P. Hasdeu în *Cuvente den bătrîni*, II, lăuda metoda ştiinţifică a lui Gaster, iar T. Maiorescu în articolul *Literatura română şi străinătatea* îi număra lucrarea între cele ce „deschid o nouă perspectivă mai sigură în viitorul acestei ramure a ştiinţei limbistice comparate în România". Semnalată chiar de la apariţie la rubrica *Bibliografie* în revista „Contemporanul" II, 1882—1883, p. 760, lucrarea n-a beneficiat totuşi la vreme de analiza aprofundată a specialiştilor în

domeniu. Mai mult chiar, fiind propusă de autorul însuşi pentru premiere Academiei în anul apariţiei ei, cartea a fost respinsă de un juriu prezidat de V. Alecsandri în urma raportului episcopului Melchisedec Ştefănescu, care reproşa autorului limba plină de greşeli şi ignorarea predecesorilor în materie, în primul rînd a lui B.P. Hasdeu.

Deşi clasificarea literaturii populare, în viziunea lui, în trei compartimente mari : literatura etică, estetică şi religioasă nu mai rezistă astăzi, lucrarea dovedeşte erudiţia lui Gaster, care a comparat un mare număr de texte româneşti, mai ales religioase şi cărţi populare cu cele din alte literaturi, urmărind fiecare carte populară pînă aproape de izvoare.

Cele mai multe texte se regăsesc, după concepţia autorului, la popoarele din Orient, de unde trec în Europa prin filieră bizantino-slavă şi de aici la români, dînd naştere unei bogate literaturi orale. În directă legătură cu importanţa acordată de Gaster textului vechi scris stă ideea de bază a concepţiei sale folclorice că literatura populară scrisă a dat naştere celei orale. Această concepţie este evident nelipsită de exagerări ; însă meritul lui de netăgăduit constă în editarea a numeroase texte populare, unele necunoscute, şi în studiul lor comparat, urmărind legătura semnalată de Hasdeu dintre cărţile populare şi creaţiile orale.

Ediţia lui Mircea Anghelescu este o restituire în bune condiţii a ediţiei princeps, o ediţie cu un caracter special : de a repune în circulaţie cu ocazia aniversară o operă importantă şi de-a oferi cititorului o carte „încă vie, încă utilă". În acest sens, Mircea Anghelescu rectifică în secţiunea consacrată cărţilor populare opiniile lui M. Gaster din perspectiva ultimelor cercetări, îmbogăţindu-le. Editorul operează şi alte modificări pe care le explică în *Notă asupra ediţiei*, păstrînd totuşi particularităţile morfologice ale limbii autorului. Aparatul critic este lucrat cu minuţie, Mircea Anghelescu fiind el însuşi un apreciat orientalist. Prefaţa actualei ediţii urmăreşte să pună în evidenţă valoarea lucrării lui M. Gaster în ansamblul preocupărilor sale şi ale epocii. Completări despre activitatea lui ca folclorist sînt de aşteptat mai ales după descoperirea şi studierea fondului de manuscrise Gaster aflat la Biblioteca „University College" din Londra de către folcloristul Virgil Florea. Ediţia lucrării centenare a lui M. Gaster, îngrijită de Mircea Anghelescu rămîne un act de cultură.

Lucia Berdan

GHEORGHE OPREA, LARISA AGAPIE, *Folclor muzical românesc*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1983, 436 p.

Din dorinţa de a aduce la zi informaţia etnomuzicologică, Editura Didactică şi Pedagogică a luat iniţiativa de a tipări un nou curs de folclor muzical, care a apărut la sfîrşitul anului 1983. Autorii, Gheorghe Oprea şi Larisa Agapie, au tratat temele indicate de programa analitică, ocupîndu-se fiecare de anumite capitole. Gheorghe Oprea a redactat capitolele referitoare la *folcloristică, versul şi ritmul popular, repertoriul funebru, doina, cîntecul propriu-zis, alte dialecte muzicale*, iar Larisa Agapie cele referitoare la *melodie, formă arhitectonică, organologie, polifonie*, şi *armonie populară, obiceiuri de iarnă, repertoriul păstoresc, repertoriul nuptial, baladă, cîntecul orăşenesc, cîntecul muncitoresc* şi *muzica dansurilor populare*. Un singur capitol (ultimul din volum) este rodul colaborării ambilor autori.

Scopul lucrării este în primul rînd didactic, ea constituind „o invitaţie adresată muzicienilor, tineretului nostru studios" pentru a descoperi sensuri şi valori în cîntecul popular românesc (p. 6)

Lucrarea se prezintă ca o continuare a preocupărilor didactico-ştiinţifice anterioare existente în cursurile de folclor sau în alte lucrări de profil. Actualul curs atrage atenţia prin înnoiri referitoare la tematică, modalităţi de lucru, exemple muzicale, interpretări ale fenomenelor muzicale. Astfel, capitolul despre ritmica populară este îmbogăţit cu date referitoare la *ritmul „orchestic"* şi *cel al paşilor din mersul ceremonios*, probleme tratate în literatura de specialitate. *Versificaţia în folclorul popoarelor vecine, factorii care înlesnesc evoluţia, modalităţi de acompaniere ritmică şi armonică în formaţiile lăutăreşti, dialectul meglenoromân* sau *situaţia în actualitate* şi *perspectivele folclorului românesc* sînt aspecte ale problematicii abordate în cursul pe care-l prezentăm.

Argumentaţia autorilor se sprijină în bună măsură şi pe cercetările proprii.

În privinţa bibliografiei, volumul ar fi avut un plus de rigoare, dacă ar fi respectat un criteriu unic de ordonare a titlurilor şi chiar de citare a unor lucrări, chestiuni în care se remarcă inconsecvenţa. La tema *Interesul conştient pentru folclor. Privire istorică* este regretabilă expedierea activităţii etnomuzicologice din ultimele trei decenii printr-o singură frază : „Din anul 1956, Institutul a dispus de o revistă proprie în care s-au dezbătut o serie de probleme

teoretice şi se publică studiile cercetătorilor "(p. 8). Discutarea principalelor evenimente publicistice de etnomuzicologie (colecţii, monografii, studii) de după anul 1956 era necesară pentru a nu se crea impresia, falsă, de gol în cercetările actuale.

Este remarcabil efortul autorilor de a selecta exemple muzicale care să susţină afirmaţiile teoretice din diferite capitole. Avînd în vedere însă destinaţia lucrării — poate că ea ar fi trebuit să cuprindă melodii reprezentative cel puţin pentru principalele zone folclorice. Ori analizînd acest aspect, se constată o insuficientă preocupare în acest sens, ceea ce poate conduce la concluzii eronate. Astfel repertoriul funebru este reprezentat prin 26 de exemple, din care opt sînt din Oltenia. Din aceste opt, şase sînt dintr-o-singură localitate — *Peştişani* — fapt care nu serveşte unei bune cunoaşteri a repertoriului funebru din această parte a ţării — unde *Zorile şi Cîntecul bradului* au o mare viabilitate. Pe de altă parte, pentru întreaga Moldovă există doar două melodii şi acelea din Vrancea, iar din Bucovina numai una, ceea ce-i cu totul neconcludent în privinţa bocetelor cu formă fixă şi improvizatorice. Cercetările întreprinse în ultimii ani au dovedit, dimpotrivă, existenţa a peste 50 de variante melodice arhaice numai într-un spaţiu moldovenesc restrîns — ceea ce demonstrează marea bogăţie a genului în această parte a ţării.

Uneori exemplele muzicale nu susţin în mod convingător afirmaţiile teoretice. Deşi la p. 121 este scris că „pentacordiile şi hexacordiile se întîlnesc în toate genurile. Acestea pot fi *majore, minore, cromatice*", exemplele muzicale propuse nu sînt concludente, cea mai mare parte fiind majore, iar cele minore discutabile în privinţa cadenţelor (cele cromatice lipsesc) de la acest capitol. De asemenea, nu toate exemplele propuse sînt însoţite de fişe privind informatorul, localitatea şi data culegerii (p 203, 209, 289, 390 etc).

Pornind de la stadiul actual al cercetării etnomuzicologice, care evidenţiază rolul formulelor ritmico-melodice şi al cadenţelor în construcţia muzicală, ar fi fost necesar să li se acorde un spaţiu corespunzător. Dar cadenţelor le este repartizată o pagină din curs, fără nici un exemplu, iar un capitol care să dezbată problema formulelor melodice nu există.

Uneori apar exprimări greoaie care defavorizează buna receptare de către studenţi a ideilor expuse. Definiţiile, explicaţiile şi demonstraţiile sînt îngrijit realizate de obicei, dar, din păcate, apar şi formulări pleonastice, de tipul: „în cîntecele de leagăn *apar* acum şi imagini care oglindesc viaţa nouă a sătenilor, *apariţia* unor elemente noi" (p. 220); „*celula*, cea mai simplă unitate a melodiei este alcătuită dintr-o singură *celulă*" (p. 398) ş.a.

În cuprinsul volumului s-au strecurat unele erori, ce s-ar fi cuvenit corectate cel puţin printr-o *erată*, privitoare la termeni, construcţii lexicale, melodii. Iată cîteva exemple: la p. 28, Romschitzki, în loc de Roujitschi la p. 177, Saturnalele, în loc de Saturnaliile, la p. 178, *colindul* cu mască, în loc de *colindatul* cu mască, la p. 391, *figurat*, în loc de *figurativ*.

Prin lucrarea *Folclor muzical românesc*, obiectivul de a elabora şi pune la îndemîna tinerilor un curs universitar de profil într-o viziune nouă a fost înfăptuit. S-a realizat şi actualizarea datelor prin introducerea rezultatelor cercetărilor contemporane. Cele cîteva observaţii şi sugestii ale noastre au în vedere o eventuală reeditare a cursului, cînd neajunsurile semnalate ar putea fi eliminate.

Florin Bucescu şi Viorel Birleanu

NICOLAE URSU *Folclor muzical din Banat şi Transilvania (300 de colinde, cîntece şi jocuri)* ediţie îngrijită, prefaţă şi studiu introductiv de Rodica Giurgiu, Bucureşti, Editura Muzicală, 1983, 275 p.

Una din primele lucrări de folclor pe care Editura Muzicală le-a pus la dispoziţia cititorilor în anul 1983, continuînd astfel acţiunea de restituire a operelor înaintaşilor, are drept autor pe reputatul profesor Nicolae Ursu (1905 — 1969) şi se intitulează *Folclor muzical din Banat şi Transilvania*, colecţie ce continuă o serie de preocupări anterioare, inaugurate de marele folclorist şi compozitor Sabin Drăgoi cu lucrările *303 colinde cu text şi melodie*, Craiova, 1930, şi *Melodii populare din Valea Almăjului*, Bucureşti, 1937. Nicolae Ursu a început să culeagă şi să noteze melodii populare în perioada studenţiei, fiind stimulat spre această acrtivitate de atmosfera efervescentă creată de şcoala sociologică a lui Dimitrie Gusti, care acorda o mare atenţie producţiilor artistice populare. Mai tîrziu, ca profesor la Cluj şi Timişoara îşi intensifică activitatea de cercetare, reuşind să întocmească şi să publice o serie de lucrări cu caracter monografic, referitoare la folclorul comunelor *Sîrbova* - *Timiş*, în 1939 şi *Măgura-Cluj*, în 1940, precum şi o monografie a unui obicei popular: *O nuntă pe valea Almăjului*, în 1942. Aceste realizări i-au adus premiul Academiei Române precum şi aprecierile lui George Enescu,

care îi remarca „meticulozitatea transcrierii, competenţa comentariului şi enorma valoare documentară".

Dispariţia folcloristului, în 1969, a întrerupt rodnica lui activitate de cercetare, rămînînd astfel nevalorificat un bogat material folcloric, adunat pe parcursul a patru decenii. Este meritul cercetătoarei Rodica Giurgiu de a fi selectat din manuscrisele lui Nicolae Ursu un număr de 300 piese pe care le-a publicat în volumul postum *Folclor muzical din Banat şi Transilvania*. Colecţia muzicală este structurată în 5 capitole, cuprinzînd : 131 de colinde, 116 cîntece vocale, 2 melodii la obiceiuri de ploaie, 11 cîntece vocale de joc, ultimul capitol fiind dedicat jocurilor instrumentale (40).

Colindele cuprinse în carte, avînd texte şi melodii autentice, de o mare valoare artistică, au fost selectate din 600 de exemple culese încă în perioada anilor 1929 — 1938. Azi, după aproape jumătate de veac de la culegere, ele oferă un excelent teren pentru cercetări comparative în privinţa evoluţiei acestui gen, demonstrînd încă o dată vechimea şi continuitatea culturii populare a românilor din Transilvania şi Banat. Iar valoarea lor artistică oferă compozitorilor o sursă de inspiraţie inepuizabilă. *Cîntecele propriu-zise* sînt foarte diverse, atît sub aspect tematic, cît şi muzical, caracterizîndu-se prin varietate şi iventivitate ritmico-melodică. Existenţa numeroaselor variante dovedeşte unitatea şi vechimea acestora. În privinţa *Jocurilor instrumentale* se constată absenţa menţionării numelui informatorilor, a instrumentului la care s-a cîntat precum şi a datei cînd au fost culese. În legătură cu acest fapt, îngrijitoarea ediţiei Rodica Giurgiu, consideră că aceste piese ar fi „primele notări de folclor ale lui Nicolae Ursu". Colecţia este precedată de prefaţă, notă asupra ediţiei şi de un substanţial *Studiu introductiv*, bogat în scheme, tabele de localităţi, informatori, genuri, tipologii după funcţie şi tematică etc. Redactat într-o formă concisă, aproape matematică, studiul dovedeşte meticulozitatea de artizan în numeroasele analize, reuşind să creeze o imagine sintetică a întregului material muzical cuprins în carte. Totuşi, credem că ar fi fost binevenită şi abordarea mai largă a fenomenelor prezentate. Evidenţierea interdependenţei muzicale în cadrul fiecărui gen şi între diferitele genuri, precum şi corelarea folclorului muzical bănăţean şi transilvănean cu cîntecul popular românesc din alte părţi ale ţării ar fi condus la concluzii mai bogate şi interesante.

Recentul volum, *Folclor muzical din Banat şi Transilvania* de Nicolae Ursu, reprezintă o contribuţie valoroasă la dezvoltarea etnomuzicologiei şi, implicit, la cunoaşterea cîntecului popular românesc.

Florin Bucescu şi Viorel Birleanu

PETRU CARAMAN, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare. Studiu de folclor comparat* ediţie îngrijite de Silvia Ciubotaru prefaţă de Ovidiu Bârlea, Bucureşti, „Minerva", 1983, XXV + 637 p.

Spre sfîrşitul anului 1983 a apărut versiunea românească a tezei de doctorat a profesorului Petru Caraman, publicată iniţial în limba polonă, la Cracovia, în urmă cu cincizeci de ani. Este, deocamdată, opera cea mai reprezentativă a savantului etnolog şi cele cinci decenii care au trecut de la prima apariţie nu i-au diminuat importanţa, nu i-au slăbit interesul şi valoarea, ceea ce ne îndrituieşte să estimăm imensa pierdere pe care a suferit-o folcloristica noastră prin nepermisa întîrziere cu care s-a publicat varianta în limba română, dar şi regretul că acest fapt s-a realizat după moartea autorului. Vor fi existat şi unele cauze obiective, care au împiedicat apariţia acestei cărţi, dar poate că explicaţia rezidă într-o apreciabilă doză de nepăsare şi tergiversare, asociate cu un credit exagerat acordat unor lucrări de o falsă oportunitate, în dauna unor studii de reală valoare. Este aproape de neînţeles cum jumătate de secol cea mai importantă lucrare de folclor comparat, elaborată de un român şi consacrată uneia din speciile cele mai răspîndite ale folclorului nostru, a fost doar citată şi nu citită, pentru că apăruse într-o limbă străină de circulaţie restrînsă. De aceea ni se pare cu atît mai vrednică de stimă şi apreciere iniţiativa editării acestei opere, prin care se îmbogăţeşte folcloristica autohtonă şi se omagiază unul din cei mai de seamă etnologi români. Pentru ieşeni — care nu se prea pot mîndri că au contribuit în vreun fel la promovarea, ba nici la cunoaşterea, fie şi parţială, a vieţii şi operei lui Petru Caraman — stăruie o imagine. Ani la rînd, decenii întregi treceam pe lîngă un bărbat de o ţinută, demnitate şi distincţie deosebite, o permanenţă a sălilor de lectură ale Bibliotecii „M. Eminescu", o prezenţă activă la mai toate manifestările ştiinţifice şi culturale, fără ca mulţi dintre noi să bănuim că aveam onoarea de a fi contemporani şi conorăşeni ai unuia din cei mai mari cărturari şi oameni de ştiinţă etnolog cu precădere, ai ţării dacă nu şi ai secolului, cu unul din cei mai ardenţi şi mai luminaţi patrioţi, care şi-a dedicat în-

Scanned with OKEN Scanner

treaga existenţă, poate din cele mai vitrege, cunoaşterii şi promovării culturii populare româneşti. Cunoscător al limbilor clasice, al principalelor limbi moderne de circulaţie şi al mai tuturor limbilor şi idiomurilor slave, cu o vastă cultură, receptînd direct în original patrimoniul cult şi popular al tuturor popoarelor din această parte a Europei, cu o concepţie hasdeiană asupra rolului şi destinului culturii, iată doar schiţată imaginea autorului a peste 6 000 de pagini inedite de monografii, studii şi culegeri privind producţia populară autohtonă în raport cu a popoarelor vecine

Ediţia la care ne referim pleacă de la manuscrisul românesc care a stat la baza traducerii poloneze din 1933 şi care a fost întregit, acolo unde s au constatat lipsuri (circa 100 de pagini) cu traducerea părţii respective a textului din limba polonă, adaosuri marcate prin semne speciale ; dar actuala versiune conţine şi fragmente neexistente (poate înlăturate la publicarea anterioară) în varianta polonezâ, după cum în ediţia de faţă figurează texte pe care manuscrisul românesc nu le cuprinde, provenite probabil din adaosurile operate pe textul deja tradus şi care urma să fie tipărit.

Ne-am referit anterior la marea pierdere pe care a suferit-o folcloristica românească prin faptul că această cercetare comparatistă a apărut în limba noastră cu o întîrziere de jumătate de veac. La această lacună trebuie asociată, din nefericire, şi nepublicarea unei alte monografii mai ample, *Descolindatul în sud-estul Europei* (circa 900 de pagini) al cărei stagiu şi odisee din redacţia aceleiaşi edituri nu ştim în ce măsură justifică neapariţia. Singulară în planul folcloristicii universale, opera aceasta venea să întregească lucrarea apărută de curînd. De altfel dintr-o variantă prescurtată la care am avut acces, ca de altfel şi din capitolele apărute în „Anuarul de folclor" de la Cluj, aflăm că savantul etnolog considera atît colindatul cît şi descolindatul ca două faţete, una benefică, alta malefică ale aceleeaşi datini, într-o ipostază colindătorii fiind mesageri ai fericirii, iar în cealaltă, determinaţi de atitudinea răuvoitoare a gazdelor, prezicători ai tuturor nenorocirilor. În fragmentele publicate în „Anuarul" clujean se fac referiri la inerentele contaminări dintre cele două faţete, cînd unele elemente satirice se asociază firesc datinei colindatului, sugerîndu-se chiar ipoteza că „satira ca gen ... porneşte din surse primitive analoage cu cele ale descolindării" (p. 121).

Colindatul la români, slavi şi la alte popoare este structurat în două mari capitole, primul cuprinzînd *Descrierea datinei colindatului* şi analiza principalelor tipuri de colinde, iar al doilea *Originea datinei*. Dacă în prima parte ceea ce impresionează este vastitatea şi varietatea informaţiei, a ariilor investigate (trimiterile primei părţi se apropie de 1 100 iar în a doua de 700) nemijlocit, uneori cunoscute prin culegeri directe efectuate în Polonia, Bulgaria, Moravia, Iugoslavia, Grecia, partea a doua confirmă capacitatea singulară de cercetător profund al fenomenului, virtuţile de comparatist, posibilitatea de a desprinde din elementele care au supravieţuit timpului, concluzii şi ipoteze partinente privind originea şi răspîndirea, caracteristicile de bază ale datinei. Aşa de pildă, în afara tipului fundamental ucraineano-bulgaro-romîn, este analizat repertoriul colindei la slovaci, moravi, cehi, croaţi, sloveni, sîrbi, bieloruşi, ruşi ori chiar la greci, unguri, lituanieni, letoni, albanezi, macedoneni. Ceea ce ni se pare demn de reţinut este prioritatea pe care o acordă, pe baza unei epuizante documentări şi a unui studiu comparativ de o anvergură neobişnuită, în spiritul celei mai depline obiectivităţi ştiinţifice, colindei autohtone : „Prin urmare nu poate fi nici o îndoială că înainte de a se începe viul contact al românilor cu slavii, cei dintîi aveau datina colindatului în floare şi anume în forme romane ... Prin aceşti strămoşi ai românilor, colindatul trece la slavi, prin care apoi se răspîndeşte cu timpul în tot răsăritul şi nord-estul Europei" (p. 385). Spirit ştiinţific de o nedezminţită obiectivitate, asimilînd o bibliografie impresionantă, dezarmantă uneori chiar pentru colective de cercetători, cărturarul român nu-şi permite concluzii decît ca rezultat firesc al studiului aprofundat şi exhaustiv şi încadrează datina în contextul istoric, etnic şi cultural al acestei arii geografice : "... datini de origine romană, rămînînd cu totul desprinse de trunchiul central vor fi supuse la mari schimbări. Aceste schimbări nu se datoresc numai contactului mai puţin activ al centrului de guvernămînt apusean cu răsăritul ci se datoresc, mai ales, acelui bizar mozaic etnic pe care îl oferea imperiul de răsărit şi, desigur, în oarecare măsură, şi apropierii de Asia Minoră, ce lăsa drum deschis la un şir de tradiţii orientale asiatice..." (p. 396).

Diversele capitole în care datina colindatului este raportată şi comparată cu practicile magice, cu descîntecele, cu acei colaci ceremoniali ori cu datina specific agrară a pluguşorului de Anul Nou de la slavi, sînt de un real interes pentru cercetătorii culturii noastre populare, pentru etnografi şi folclorişti, pentru filozofii culturii, în ultimă instanţă pentru cunoaşterea spiritualităţii româneşti în raport cu aceea a popoarelor cu care am convieţuit de veacuri, cărora le-am împrumutat şi de la care am împrumutat elemente de cultură materială şi spirituală, îmbogăţindu-ne reciproc patrimoniul tradiţional. Opinăm că ar merita un amplu comentariu capitolul despre descîntecele de dragoste şi frumuseţe în raport cu colindul de faţă mare.

Scanned with OKEN Scanner

Nutrim speranţa că apariţia în româneşte a monografiei despre colindat va fi un imbold pentru editarea *Descolindatului* care constituie cealaltă faţă a unuia şi acelaşi obicei, din anumite raţiuni mai productiv, ştiut fiind că, în general, contrarietăţile generează mai puternic umorul, ironia, satira, şarja, sarcasmul, blestemul. Dacă urările benefice ale colindatului s-au limitat, circumscris şi stabilizat într-un număr redus de formule şi tipare, replicile descolindatului, stîrnite de necazul şi mînia colindătorului refuzat, au rodit neaşteptat şi s-au contaminat cu alte specii (blestemul cu precădere), care presupun formule şi intenţii malefice, au dus la proliferarea elementelor umoristice şi comice chiar în cadrul colindei propriu-zise, la crearea unor piese hibride, la graniţa dintre colindat şi descolindat.

Pentru excelenţa comentariului, pentru capacitatea deosebită a comparării între ariile „înrudite" remarcabile mi se par raporturile dintre descîntecele de dragoste şi de frumuseţe, pe de o parte şi colindul de fată ori de flăcău, pe de altă parte, şi mai cu seamă concluzia că „motivul colindului de fată, căreia toată lumea i se închină pentru frumuseţea ei, este împrumutat din descîntecele de dragoste ori de frumuseţe" (p. 440). Am dori să se reţină că rîndurile de faţă sînt, în afara relevării succinte a valorii unei lucrări fundamentale a unui mare învăţat, un elogiu adus editoarei şi prefaţatorului, prin strădania cărora folcloristica românească s-a îmbogăţit cu o operă capitală. Numai un cercetător avizat poate estima dificultăţile pe care le-a presupus alcătuirea unei asemenea ediţii, la baza căreia a stat un manuscris incomplet în limba română cu adaosuri inexistente în textul tradus ori chiar în manuscris faţă de volumul polonez, iar în ediţia din 1933 cu o bibliografie şi trimiteri avînd enorm de multe greşeli. Dacă asociem şi anexarea celor 16 fotografii care nu figurează în varianta polonă, care ilustrează datina şi încheie ediţia, meritele pot fi apreciate pe deplin.

Al. Teodorescu

CONSTANTIN NEGREANU, *Structura proverbelor româneşti*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983, 258 p.

Această recentă cercetare din punct de vedere structural a paremiilor româneşti conţine, după o succintă *Prefaţă* semnată tot de autor, în care sînt expuse principiile şi principalele concluzii ale investigaţiei, două părţi : una teoretică, în care se fac consideraţii preliminare istorice, metodologice şi terminologice, şi una aplicativă, de analizare a structurilor conceptuale, lingvistice şi stilistice ale proverbelor româneşti (pe baza unui număr de 5 994 de „etnosemne"). Lucrarea este însoţită de o bibliografie judicios întocmită care cuprinde dicţionare şi lucrări bibliografice, culegeri de proverbe, lucrări de folclor şi etnografie, lucrări de lingvistică şi stilistică, un indice al unităţilor paremiologice din volum şi un indice de autori.

Metoda de cercetare folosită variază de la caz la caz şi de la situaţie la situaţie. În cazul studierii conceptelor a fost utilizată metoda analizei funcţionale, care, la cercetarea structurii lingvistice, este dublată de analiza distributivă. Cu rezerve, a fost aplicată şi metoda statistică, tot în studierea structurii lingvistice. S-a apelat şi la ingenioase reprezentări grafice, atunci cînd fenomenele au permis o astfel de ilustrare. De remarcat este faptul că autorul a evitat cu prudenţă supralicitarea unor metode excesiv de codificate care ar fi redus accesibilitatea studiului.

Istoricul contribuţiilor la cercetarea paremiologică este amplu şi nu se limitează la cultura românească, ci este extins la plan european. Opiniile trecute în revistă sînt comentate în mod critic şi au fost preluate de autor, în studiul său, în mod selectiv. Sînt, apoi, prezentate cele mai autorizate încercări de definire a proverbului şi se optează pentru definiţiile formulate de Pavel Ruxăndoiu şi Elena Slave, deşi se recunoaşte pertinenţa definiţiei atribuită Lordului Russel : proverbul reprezintă „înţelepciunea multora, spiritul unuia".

În domeniul terminologiei autorul discută o serie de termeni care s-au impus în cercetarea paremiologică, precum : microcontext, macrocontext, context genetic şi context generic. Considerînd contextul generic întreaga *înţelepciune* populară, autorul propune cercetarea „cîmpului conceptual", care, în cazul proverbelor, este echivalent cu ceea ce a numit C. Negreanu „etnocîmp". Dată fiind interferenţa între proverbe şi concepte, sînt studiate şi cîmpurile onomasiologice (în care un concept reuneşte mai multe „unităţi lexicale") şi cele semasiologice (în care o „unitate lexicală" vizează mai multe concepte). Mai sînt propuse formulele de „sinonimie paremiologică" (pentru proverbele aparţinînd aceluiaşi „etnocîmp") şi „antonimie paremiologică" (în cadrul microcontextului, adică al proverbului, şi între „etnocîmpuri").

În capitolul în care se studiază structura conceptuală a proverbelor româneşti sînt luate în discuţie principalele aspecte ale specificului naţional şi este schiţat un profil al fizionomiei

morale pe care o prezintă poporul român. Proverbele se dovedesc a fi şi un material preţios pentru cercetarea limbii, mentalităţii, a viziunii asupra lumii (*Weltanschauung*), într-un cuvînt a acelei „matrici stilistice" despre care vorbea Lucian Blaga. Din punctul de vedere al conceptelor, proverbele se încadrează în următoarele „etnocîmpuri", enumerate în ordinea ponderii lor, stabilită statistic : înţelepciune, ironie, muncă, prudenţă, inteligenţă, dreptate, educaţie, demnitate, bunătate, cunoaştere, noroc, adevăr, cinste, cumpătare, prietenie, voinicie, omenie, frumuseţe, resemnare, respect, economie şi soartă.

Proverbul interpretat ca expresie a concepţiei despre lume prilejuieşte revelarea rolului pe care teritoriul carpatic şi peisajul l-au avut în formarea spiritualităţii româneşti, identificarea unei concepţii autohtone despre cosmos, elementul cel mai frecvent întîlnit în specia cercetată fiind soarele, a credinţei în forţele antagonice care guvernează universul.

În analiza lingvistică a structurii proverbelor, un loc aparte îl deţine lexicul, care este comentat prin prisma sinonimiei şi antonimiei paremiologice în aria fiecărui „etnocîmp". Legată strîns de antonimie este şi formarea cuvintelor, în special derivarea cu prefixul negativ *ne-*. Aspectele morfologice abordate se referă la substantiv, adjectiv şi verb. Se remarcă faptul că deşi majoritatea conceptelor ilustrate în microcontexte sînt abstracte, exprimarea lor se realizează prin substantive concrete. Termenii sînt luaţi în special din flora şi fauna românească, din domeniile meseriilor şi meşteşugurilor, din meteorologia populară, autorul stabilind, pentru diferite categorii de termeni, indici de frecvenţă. Cu privire la adjectiv sînt urmărite în special culorile, iar la analiza verbelor se constată lipsa frecventă a verbului copulativ *a fi*, a verbului predicativ şi utilizarea preponderentă a persoanelor a II-a şi a III-a.

Din sintaxa proverbelor suscită observaţii speciale propoziţiile subiective, cele atributive, mijloacele de negaţie şi relaţiile acestora din urmă cu alte elemente ale enunţului.

Un spaţiu întins este rezervat analizei structurilor stilistice, în care autorul se opreşte numai asupra procedeelor specifice : metafora, comparaţia, repetiţia, simetria, rima şi aliteraţia. În sfîrşit, sînt puse în evidenţă conciziunea, expresivitatea şi plasticitatea proverbelor, care sînt tot atîtea efecte estetice. De exemplu într-un proverb de maximă conciziune — „Capul face, capul trage" — concură patru procedee stilistice : repetiţia, aliteraţia, simetria şi rima.

Cartea lui Constantin Negreanu era necesară pentru o mai bună cunoaştere a respectivei categorii folclorice şi viitoarele contribuţii vor trebui să o citeze ca pe o lucrare de referinţă.

Lucia Cireş

SILVIA CIUBOTARU, *Strigături din Moldova. Cercetare monografică.* Cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu şi Florin Bucescu, Iaşi, „Caietele Arhivei de Folclor", IV, 1984, LXXII + 445 p.

Monografie a strigăturii moldoveneşti, lucrarea Silviei Ciubotaru se impune printr-o laborioasă analiză efectuată în cadrul uneia din cele mai neglijate specii folclorice. Distanţîndu-se de vechea atitudine de desconsiderare a acestei cenuşărese a creaţiilor anonime, autoarea are meritul de a-i fi reliefat particularităţile de fond şi virtuţile stilistice rămase în umbră. Dispunînd de un impresionant material cules de-a lungul anilor, precum şi de extinse investigaţii făcute pe teren în legătură cu modalitatea de manifestare a formulărilor expresive ritmate, Silvia Ciubotaru îşi inaugurează rigurozitatea ştiinţifică stabilind că denumirea de „horă" pe care o acordă Alecsandri, şi o preiau ulterior manualele şi dicţionarele apărute succesiv, nu corespunde adevărului. Dacă termenul de „horă" e frecvent în perimetrul geografic al Transilvaniei, în schimb în zonele etnofolclorice ale Moldovei el e înlocuit cu echivalentul lui : „strigătură", chiuitură".

Tot lui Alecsandri i se mai reproşează apoi faptul de a fi acreditat ideea că strigăturile au caracter improvizatoric. Or, lucrurile nu se prezintă aşa. Chiar dacă „românul e născut poet" cum susţine bardul de la Mircesti, el nu ignoră tiparele consacrate şi nici conţinutul lor devenit tradiţional. O subsumare a lui la aceşti factori componenţi este obligatorie.

Datorită finalităţii distincte pe care o au, strigăturile nu formează un bloc indivizibil ci se grupează pe categorii. Cele mai simple sînt strigăturile de joc. Acestea sînt şi cele mai unitare de pe întreg întinsul ţării şi cele mai vechi. În sprijinul aserţiunii făcute, autoarea prezintă importanţa pe care a deţinut-o jocul în viaţa colectivităţilor arhaice, rolul ritualic pe care l-a jucat în impulsionarea creşterii plantelor. O dată ce amprenta magică s-a şters, strigăturile au continuat să se menţină, pentru că prezenţa lor era necesară atît la indicarea succesiunii figurilor coregrafice, cît şi la susţinerea simultaneităţii şi ritmicităţii lor. Cu ocazia aceasta tre-

buie observat că abundenţa strigăturilor este o caracteristică a jocurilor iuţi, năvalnice, care cer o dirijare atentă, continuă. La jocurile cu pendulări potolite, în lipsa avalanşei de strigături de comandă, intervin strigăturile de atmosferă. Ele sînt acelea care întreţin caracterul ludic al actului coregrafic, starea benefică ce-o caută dansatorii.

Abordînd problema strigăturilor de atmosferă, remarca justa pe care o face Silvia Ciubotaru este că între strigătura de joc şi cîntecul de joc distincţia nu se face întotdeauna uşor. Confuzia e favorizată de faptul că ambele specii au cuprins apropiat. Totuşi o deosebire între ele există. O demonstrează, în primul rînd, vitalitatea de care dispune strigătura de joc, apoi structura acesteia perfect adaptată la ritmicitatea dansului.

Întrucît spectacolul nunţii cunoaşte o serie de secvenţe extinse pe întreaga lui derulare, autoarea se preocupă de strigăturile acestora cu toată atenţia, distingînd deosebiri atît în ceea ce priveşte repartizarea lor zonală, cît şi a sexului acelora care le debitează. Frecvenţa cea mai accentuată a strigăturilor o deţin părţile nordice ale Moldovei. Tot în aceste ţinuturi, Suceava, Neamţ, Iaşi, femeile sînt acelea care susţin strigătura, nunta fiind considerată ca o atribuţie a lor. În partea sudică a provinciei, strigăturile se răresc. La enunţarea acestora participă de astă dată mai ales bărbaţii. Modificările intervenite se datoresc, printre altele, lăutarilor care încep să se substituie nuntaşilor, dirijînd ei repertoriul strigăturilor nupţiale. Se pare că tot lăutarii poartă vina că în unele localităţi sudice conăcăria şi iertăciunea se fragmentează mereu pînă ajung la dispariţie totală. Cedarea epicului în faţa liricului în cadrul ceremonialului nupţial nu constituie un caz aparte. Fenomenul are extindere mai largă.

Deşi satira este o particularitate a spiritualităţii moldoveneşti, totuşi Silvia Ciubotaru constată că strigăturile de asemenea gen nu urcă în corosivitatea lor pînă la cinism. Nuanţele de acidulare pe care le arborează converg toate spre finalităţi educative. Majoritatea strigăturilor se adresează femeilor. Fiind nucleul familiei, al vieţii casnice, lor le revine răspunderea formării noilor generaţii. În consecinţă, comportarea ce li se cere trebuie să fie exemplară. Condiţia aceasta explică nu numai frecvenţa strigăturii satirice în spaţiul etnofolcloric al Moldovei, viabilitatea ei pronunţată, ci şi bogată varietate de subiecte pe care le abordează.

Exceptînd cuprinsul variat al strigăturilor, Silvia Ciubotaru se preocupă şi de forma pe care acestea o îmbracă de la o categorie la alta. Capitolul închinat stilisticii e cu atît mai valoros, cu cît latura menţionată e neglijată nu numai în studiile de folclor, ci şi în cele de literatură cultă. Figurile de stil pe care le surprinde autoarea în textele strigăturilor analizate sînt specifice întregului folclor poetic. Diferenţierile existente se datoresc variaţiei de fond a subdiviziunilor operate.

Inovaţia pe care o introduce volumul e că nu menţionează numele informatorilor sub fiecare piesă publicată, ci prezintă o listă a localităţilor de unde a fost cules materialul, menţionîndu-se în dreptul fiecăreia dintre ele numele informatorului şi numărul de ordine din antologie al strigăturii. În felul acesta aria de răspîndire a fiecărei categorii de strigături se poate urmări uşor.

Judicios întocmită, dispunînd de întreaga aparatură necesară monografiilor de acest gen, lucrarea Silviei Cuibotaru se înscrie pe linia realizărilor de înaltă ţinută ştiinţifică.

Traian Cantemir

LEO FROBENIUS, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurării istorice*, traducere de Ion Roman, studiu introductiv de Ion Frunzetti, Bucureşti, „Meridiane" 1982, vol. I, XLVIII + 285 p., vol. II, 262 p.

Traducerea în limba română, la aproape cinci decenii de la apariţie, a cărţii lui Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas* (1933), rămîne în mod indiscutabil un eveniment editorial binevenit, chiar dacă, în decursul acestui interval de timp, în gîndirea etnologică au apărut numeroase teorii noi.

Iniţiatorul Şcolii cultural-istorice (Kulturkreise), fondatorul *Institutului de cercetări pentru morfologia culturii* (institut care astăzi îi poartă numele) din Frankfurt-am-Main se bucură şi astăzi de o preţuire unanimă, întrucît el a înţeles valoarea imensă a documentului etnologic, făcînd pasul decisiv de la masa de scris spre confruntarea „cu sensul viu al acestei lumi". Pe drumul deschis de Fr. Ratzel (cel care a subliniat printre primii legătura strînsă dintre om şi obiect, dintre o comunitate şi cadrul ei geografic), Frobenius organizează între anii 1904 – 1932 un număr de 10 expediţii ştiinţifice în spaţiul african, străbătînd cu pasul savane, deşer-

turi, munţi, păduri tropicale şi jungle ecuatoriale. Rezultatele acestor anchete s-au concretizat în acumularea unui număr impresionant de materiale, contribuind astfel la descoperirea civilizaţiei africane, la integrarea ei în contextul cultural universal.

Rod al unor cercetări minuţioase, *Cultura Africii* nu constituie numai o trecere în revistă a unui material de teren autentic şi inedit, ci şi o lucrare teoretică de pionierat, în care sînt elaborate noi concepte de istoria artei, cum ar fi *morfologia culturii*, *ciclul cultural*, *paideuma* (sufletul culturii), *stilul cultural* ş.a.

Lucrarea este ordonată în trei părţi, douăsprezece secţiuni şi două finaluri. Încă de la început, savantul german purcede la combaterea prejudecăţii europene asupra băştinaşilor africani, priviţi ca „nişte barbari în stare semianimalică, o rasă de sclavi, un popor care, în stadiul său de înapoiere, n-a produs decît fetişism" (I.p. 11). În realitate, avea să constate că o civilizaţie evoluată a luat fiinţă pe continentul negru cu cîteva milenii înaintea civilizaţiei europene.

Primele capitole surprind procesul înfiripării mitologiilor africane prin reproducerea succesiunii fenomenelor cosmice. Mai apoi ciclul agrar este acela care formează modelul vieţii omeneşti. „Omul joacă existenţa plantelor" (I, p. 44).

De la premisele materiale şi spirituale ale formării unui sistem original de reprezentări în spaţiul african, se trece, în partea a doua a lucrării, la analiza simbolurilor din arta plastică specifică centrelor din Sahara-Atlas, Fezzan, Pustiul libiano-nubian, Rhodesia şi Uniunea sud-africană, puse constant în relaţie cu pictura rupestră sranco-cantabrică şi a Spaniei de est, cît şi cu cea palestiniană. Locul central îl ocupă imaginile *leului* şi *taurului*, urmărite pe un teritoriu vast, din Africa şi pînă în China, în cele mai diverse ipostaze. Taurul, simbol selenar, este ucis de leul solar. Simbolistica astrală este extinsă apoi în domeniul riturilor funerare ale regalităţii (identificat cu zeul-taur al lunii, regele era depus, la moarte, într-o piele de taur sau într-un sarcofag în formă de taur). Concepţiile solare şi selenare asupra divinităţii şi implicit asupra regalităţii înscriu traiectorii distincte, care se oglindesc în reprezentările plasticii africane.

Arta africană este împărţită în trei perioade sau grupe stilistice, numite de Frobenius *moşteniri* : 1 — din cultura eurafricană a epocii mijlocii a pietrei (stil sintetizat în formula „eu sînt -viaţa să fie" I, p. 232), 2 — din cultura ecuatorială din epoca tîrzie a pietrei (numită şi *cultura toporaşului cu manşon*, circumscrisă în formula „comunitatea de viaţă şi de moarte cu natura" I, p. 241) şi 3 — moştenirea vulcanicii vest—asiatice (ce-şi află corespondent în cuvintele „jocul de-a destinul" I, p. 248).

În toate domeniile culturii africane — în sculptură, arhitectură, literatură, în concepţii şi rituri — se detaşează două tendinţe distincte : cea hamitică şi cea etiopiană, expresie a două *modus vivendi* antitetice. Dacă hamiţii, vînători şi crescători de animale, consideră „voinţa de putere" forţa motrice a vieţii, etiopienii, culegători şi agricultori, pun pe primul plan „voinţa de a simţi".

Partea a treia a lucrării, cea mai amplă, investighează creaţia literară a continentului african, pusă în strînsă legătură cu realitatea cotidiană şi cu miturile diferitelor triburi. Contrastul dintre optica hamitică şi cea etiopiană se conturează net în cazul fiecărei specii folclorice. În al doilea final (*Aplanarea conciliantă*) Frobenius sesizează prelungirea opoziţiei dintre creaţia realis-romantică a etiopismului şi cea realist-raţionalistă a hamitismului şi în atitudinea faţă de umor.

Prima traducere în limba română a uneia din operele lui Leo Frobenius invită la o continuare a procesului de familiarizare a marelui public cu o contribuţie etnologică de excepţie. Specialiştii se reîntorc la o sursă informativă de prim ordin, care cuprinde, aşa cum însuşi autorul menţiona în *Cuvînt înainte* „nu numai istoria culturii unui continent, ci şi principiile unei istorii morfologice a culturii în genere" (I, p.3). La calitatea ştiinţifică a discursului se adaugă cea artistică, pentru că etnologul din Frankfurt pe Main este înzestrat cu un stil plin de farmec, pus în valoare şi de traducerea lui Ion Roman, îngrijită şi sensibilă la redarea particularităţilor textului original într-o aleasă limbă românească.

Subliniem în mod deosebit valoarea studiului introductiv semnat de Ion Frunzetti, pertinentă analiză a mişcării de idei din domeniul filozofiei ştiinţelor istorice germane în care se încadrează contribuţia lui Leo Frobenius. Principiile de istoriografie, realistă, legate de fapte, formulate de Eduard Meyer, Theodor Lindner, Karl Lamprecht, Kurt Breysig, au fost preluate şi dezvoltate într-un sistem propriu de etnologul din Frankfurt.

Calitatea materialului iconografic vine să sporească valoarea intrinsecă a volumului.

Silvia Ciubotaru

Scanned with OKEN Scanner

„ANUARUL DE FOLCLOR", III — IV, Cluj-Napoca, 1983, 424 p.

Cel de al treilea volum al „Anuarului" clujean este un număr dublu şi se impune printr-un număr foarte bogat, bine echilibrat, din care se degajă aceeaşi notă de seriozitate şi profesionalism ce caracterizează toate volumele apărute pînă acum. O succintă notă introductivă (*Folclorul românesc — vechime, statornicie, originalitate*) surprinde cîteva dintre trăsăturile fundamentale ale creaţiei populare româneşti, inestimabil patrimoniu etno-cultural ce continuă să rămînă o permanenţă nu numai în conştiinţa noastră, ci şi în viaţa de fiecare zi. Sublinierea perenităţii unor forme arhaice de civilizaţie tradiţională („ceea ce alţi nu mai au demult") trebuie înţeleasă şi ca o invitaţie la o mai atentă şi aprofundată cunoaştere, la o sistematică investigaţie şi punere în valoare a acestui nepreţuit tezaur.

Secţiunea rezervată studiilor se impune în primul rînd printr-o foarte interesantă contribuţie — *Mioriţa şi vechile rituri funerare la români* — datorată lui Ion Taloş. Cercetătorul clujean manifestă în ultima vreme o adevărată pasiune pentru o mai profundă cunoaştere a *Mioriţei*, în sensul descifrării unor noi înţelesuri pe care le ascund versurile capodoperei folclorului nostru. Pornind de la ideea că într-o atare investigaţie trebuie avute în vedere „variantele cele mai simple, considerate aproape unanim ca formele cele mai arhaice", adică textele colindelor transilvănene, Ion Taloş a pus mai întîi în discuţie motivul *înfruntării ciobanilor* (vezi „Anuarul" II, 1981, p. 95 — 134), din analiza căruia se desprind interesante concluzii, esenţială fiind aceea că „materialele transilvane n-au părăsit ideea de a se încerca salvarea de la moarte" (p. 114)

În „Anuarul" pe care îl prezentăm, cunoscutul folclorist supune atenţiei specialiştilor o altă secvenţă a colindului mioritic („Pe mine pămînt nu puneţi, / Numa dalbă gluga mea, / Fluieru după curea") în care par să se fi cristalizat urmele unor rituri funerare arhaice. Ion Taloş desluşeşte în aceste versuri atestarea unui tip arhaic de înmormîntare, altul decît *înhumarea* şi *incinerarea*, anume înmormîntarea *la suprafaţă* sau *la înălţime (suspendată)*, care pare să fi fost practicat şi de strămoşii noştri, dar despre care aproape că nu s-a vorbit pînă acum. Ideea studiului este originală, incitantă, şi deschide în cîmpul etnologiei româneşti două perspective dintre cele mai ispititoare: prima pare să conducă la confirmarea existenţei şi în spaţiul carpato-danubian a unor rituri funerare preistorice, al căror ecou s-a păstrat doar în respectivele texte folclorice, iar cea de a doua readuce în discuţie problema genezei textelor mioritice. Argumentele propuse de Ion Taloş, deocamdată la modul ipotetic, plasează această perioadă în mijlocul primului mileniu al erei noastre, adică cu aproape cinci secole mai devreme faţă de epoca în care situează Dumitru Caracostea originile *Mioriţei*.

Ipoteza avansată de Ion Taloş este într-adevăr îndrăzneaţă, dar nu pare să fie lipsită de temei, mai ales dacă avem în vedere că existenţa acestui tip de înmormîntare (*suspendată*) la strămoşii românilor este susţinută şi de savantul ieşean Petru Caraman, în studiul inedit *Porţile monumentale ale României. Consideraţii asupra genezei şi semnificaţiei lor*. „Aspectul arhitectonic al porţilor monumentale româneşti — spune Petru Caraman — reprezintă din punct de vedere genetic, o contaminare a schemei porţilor gospodăreşti, ataşate gardului la intrarea în curte, cu schema *mormîntului pe stîlpi*" (p. 12). Faţă de etnologul polonez St. Poniatowski, care, cercetînd relaţia ce există (la alte popoare) între *mormintele pe stîlpi* şi *arcul de triumf*, vedea în porţile monumentale „o reducţie a mormîntului pe stîlpi", Petru Caraman atrage atenţia că acest tip de porţi „conservă pînă azi, sub o formă surprinzător de clară, vestigiul vechiului sarcofag" (p. 8). Studiul profesorului Caraman conţine şi alte argumente în sprijinul ideii enunţate mai sus, ceea ce demonstrează încă o dată acuitatea publicării tuturor manuscriselor rămase de la marele etnolog.

Universul obiceiurilor de înmormîntare este scrutat şi într-un alt studiu — *Rituri funerare: vechime şi semnificaţie* — al cărui autor, Nicolae Bot, este în momentul de faţă unul dintre cei mai asidui şi mai avizaţi cercetători ai domeniului. Invocînd o vastă bibliografie, alcătuită îndeosebi din studii şi documente de arheologie, profesorul Bot propune discutarea din perspectiva teoriei riturilor de trecere a unor probleme de arheologie, cu profunde implicaţii etnologice, cum ar fi: tipurile de înmormîntări, rosturile variatelor obiecte ce alcătuiesc inventarele funerare descoperite în mormintele preistorice, semnificaţia gropilor cu seminţe cerealiere, a sacrificiilor de animale sau păsări etc. În formularea ipotezelor sale, Nicolae Bot are în vedere riturile funebre de separaţie şi mai ales cele post-liminare, de „integrare" a defunctului în lumea de dincolo. Ţinînd seama de faptul că informaţiile ce se obţin prin cercetarea unor documente ale culturii populare arhaice sînt adesea fragmentare, iar pentru înţelegerea lor este nevoie să fie „încadrate într-un sistem", autorul consideră extrem de fructuoasă „citirea" din perspectivă etnologică a universului preistoric: „Datele corelate ale celor două domenii pot lumina zone mai puţin cunoscute ale istoriei spiritului uman" (p. 58).

Scanned with OKEN Scanner

În *Izvoare bizantine interesînd folcloristica noastră*, Adrian Fochi stăruie asupra asemănărilor ce se pot stabili între unele informaţii existente în operele scriitorilor Procopius din Cesarea, Mauricius şi Ana Comnena şi datele consemnate de trei creaţii populare româneşti : o baladă şi două tradiţii în proză. Concluzia studiului este că asemănările respective sînt „simple paralele culturale", ivite independent, ceea ce probează o dată în plus puternica unitate ce caracterizează spiritul uman.

Un alt studiu, *Paralele româneşti în folclorul universal*, reprezintă traducerea unui capitol din cartea cercetătorului american Harry A. Senn, *Were-Wolf and Vampire in Romania*, New York, 1982, care se ocupă de unele credinţe româneşti în licantropie şi strigoi, privite în comparaţie cu folclorul unor popoare din centrul şi sud-estul Europei. Traducerea îi aparţine lui Ion Şeuleanu care mai semnează în revistă şi studiul *„Schimburile" — o secvenţă a ceremonialului nupţial*, parcurgînd astfel încă o etapă în cercetarea sa monografică asupra nunţii la români.

Pe linia unor mai vechi preocupări, Ion Cuceu şi Maria Cuceu repun în discuţie *Actualitatea unei teme etnografice şi de folclor : obiceiurile agrare*. De data aceasta, cercetătorii clujeni trec în revistă principalele contribuţii bibliografice, subliniindu-le pe acelea care, într-un fel sau altul, au însemnat un progres în procesul de cunoaştere a acestui important domeniu al culturii populare româneşti. Întru totul remarcabilă ni se pare şi iniţiativa celor doi cercetători de a realiza, pentru obiceiurile agrare, „o tipologie bibliografică şi un corpus de texte rituale", lucrarea aflîndu-se deja în curs de elaborare.

Un spaţiu larg ocupă în revistă şi studiile de etnomuzicologie. Corneliu Dan Georgescu, în *Preliminarii la studiul repartiţiei zonale a culturii populare româneşti în funcţie de criteriul muzical*, încearcă o primă împărţire a spaţiului nostru etno-folcloric, în funcţie de specificitatea muzicii populare, tentativă care, după propria-i mărturisire, are „un evident caracter provizoriu" (p. 117). Traian Mîrza se opreşte asupra unor aspecte ignorate de cercetările tipologice asupra folclorului muzical (*Ludicul în cîntecul popular românesc*), iar Lucia Iştoc publică încă un capitol dintr-o mai amplă cercetare privind *Particularităţile structural-funcţionale ale fiuieriturii oşeneşti*. Cu totul remarcabil este studiul lui Iosif Herţea, *Cîmpoierul-păpuşar*, o cercetare monografică exemplară asupra unui interesant obicei românesc, avînd o largă răspîndire şi în folclorul altor popoare, dar evidenţiind incontestabile particularităţi locale, cu largi implicaţii în planul etnologiei generale.

Atenţia cititorului este reţinută, de asemenea, şi de studiile consacrate unor chestiuni ce ţin de istoria folcloristicii : *Cultura populară spirituală românească în perioada medievală* Ion Chiş Şter), *Prima generaţie de folclorişti saşi* (Hanni Markel), *Un povestitor maghiar din Ţinutul Secuiesc din anii de după 1810* (József Faragó), *Zilahy Kiss Károly şi folclorul românesc din Transilvania* (Gabriella Vöö), *Texte populare într-un vechi manuscris bihorean* (Mircea Popa).

Remarcîndu-se, deopotrivă, prin bogăţie tematică şi consistenţă capitolul destinat studiilor se încheie cu o meritorie contribuţie a lui Iordan Datcu (*Colaboratori ai Arhivei de folclor — Cluj*), reprezentînd un inspirat omagiu adus muncii şi devotamentului unora dintre cei mai harnici şi statornici colaboratori ai prestigioasei arhive conduse de Ion Muşlea.

În cadrul aniversărilor UNESCO, István Almási scrie despre *Zoltán Kodály şi cercetarea muzicii populare din Transilvania*, iar într-o altă secţiune a revistei, intitulată *Arhiva*, Virgiliu Florea publică un bogat grupaj din corespondenţa lui Lazăr Şăineanu către Moses Gaster, documente de mare interes pentru cultura noastră, precedate de o amplă şi substanţială introducere. Capitolul *In memoriam* reuneşte preţioase evocări asupra vieţii şi activităţii cunoscuţilor etnologi Tiberiu Morariu, George Em. Marica, Ioan R. Nicola şi Robert Wildhaber.

Se cuvin remarcate, de asemenea, rubrica de *note* şi îndeosebi cea, foarte cuprinzătoare, în care sînt incluse *recenziile*, cu care se încheie şi acest volum al publicaţiei de folclor clujene, o certă reuşită ştiinţifică şi editorială.

Ion H. Ciubotaru

„ETHNOLOGICA", Bucureşti, 1983, 206 p.

Ultimul număr al revistei „Ethnologica", scoasă sub direcţia lui Romulus Vulcănescu, ca anexă a publicaţiei „Recherches sur l'histoire comparative des institutions et du droit", ne propune un sumar bogat şi consistent, datorat în mare parte unor specialişti de prestigiu din ţară şi de peste hotare. Pînă în prezent revista continuă să rămînă, pentru domeniul etnologiei, singura noastră publicaţie redactată în limbi de largă circulaţie (engleză, franceză, germană),

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce contribuie efectiv la familiarizarea cititorilor străini cu o seamă de contribuţii româneşti din această sferă de activitate.

Primul studiu, *History of religions and „popular" cultures*, aparţine lui Mircea Eliade şi reprezintă un excurs asupra complexei probleme a supravieţuirilor gîndirii magice arhaice în manifestările păginismului balcanic — cu referiri la doină, căluşari şi colindă — în relaţie cu credinţele populare irlandeze, indiene şi chineze. Reţin apoi atenţia articolele de etnologie şi sociologie românească. Mihai Rădulescu, în *Implications stylistiques de la pensée magique médicale chez les roumains*, incită la abordarea modernă a mecanismului medicinei populare, în cadrul căreia concluziile empirice fireşti, izvorîte dintr-o practică îndelungată, se îmbină cu principiile magiei homeopatice (analogia culorilor, raporturile simbolice între boală şi remediu, relaţiile omonimice etc.). Bine documentat, studiul semnat de Ion Godea aduce în atenţia cititorilor o practică din dreptul cutumiar transilvănean : pedepsirea adulterinilor prin închiderea lor într-un colţ al bisericii sătești, special amenajat, numit *perîndele, perîndeu, belingeriu* sau *tîrnaţ*. Amplă şi riguroasă, cercetarea pe care o întreprinde Liviu P. Marcu asupra obiceiurilor juridice ca sistem normativ vicinal, pe baza anchetei efectuate de Institutul de studii sud-est europene ne face să sperăm în apariţia unei mult aşteptate sinteze asupra sistemului cutumiar *Jus Valachicum*. În aceeaşi sferă a cercetărilor sociologice, legate în mod necesar de tabloul istoric al epocii abordate se înscrie şi studiul Anetei Spiridon, *Premises of state formation in ancient Dacia*.

Un interes aparte, generat şi de împrejurarea că se referă la un fapt mai puţin cunoscut pînă acum, îl suscită comunicarea semnată de Gh. Geană, *Les projets roumains d'Arnold Van Gennep*. Dorinţa marelui etnolog francez de a organiza un congres mondial de etnografie şi folclor la noi în ţară, de a funda la Universitatea bucureşteană o catedră pentru studii etnografice şi, mai ales, de a efectua cercetări în satele noastre, indică în chip indubitabil interesul deosebit pe care îl prezenta pentru A. Van Gennep şi, în general, pentru folcloristica europeană cultura populară românească. Modul în care însă oameni birocraţi şi obtuzi au tergiversat la nesfîrşit înfăptuirea acestor proiecte, adevărate şanse pentru ştiinţa etnologică românească, ne lasă un gust amar.

Cele patru studii de mitologie românească recreează acea atmosferă deosebită legată de legendă, mit şi ritual. *Vers l'au-delà* de Paul Simionescu se ocupă de metafizica morţii, aşa cum poate fi ea desluşită din simbolistica românească funerară, iar studiile despre „Rohmani" (*Rohmans-Brahmanes. Le voyage d'un motif à travers l'espace et le temps*, de Andrei Oişteanu şi *Les Rohmans et „Paques de Rohmans"*, de Adrian Şuştea) urmăresc destinul acestor fiinţe mitologice care la români s-au suprapus „blajinilor", străbunii legendari. În fine, pornind de la toate atestările antice cunoscute ale mitului hiperboreenilor, Constantin Daniel ajunge la concluzia că aceştia sînt proiecţii ale emulilor asceţi ai lui Zalmoxis.

Motivul arhaic al *caduceului*, extrem de complex şi de largă răspîndire, constituie subiectul studiului elaborat de Silvia Costin Chiţimia. Foarte succint subiectul este urmărit în folclorul românesc, făcîndu-se o seamă de referiri şi la tipurile cunoscute de mesopotamieni, greci, amerindieni şi chinezi. Precizăm că o cercetare monografică asupra acestui subiect (*Excurs asupra Caduceului — ca prototip al „colindei" — reflex al străvechei, universalei baghete magice*), însumînd peste 300 p. dactilografiate, a realizat Petru Caraman. Manuscrisul urmează să fie publicat.

Dintre contribuţiile colaboratorilor străini este de reţinut în primul rînd comunicarea lui Atico Vilas-Boas da Mota, *L'identité culturelle et les traditions populaires brésiliennes*, care supune atenţiei cititorului o realitate culturală mai puţin cunoscută, decantările etnice complexe în urma cărora un popor nou îşi află specificul naţional. Posesori ai unei culturi *emergente*, brazilienii au oscilat între acordarea priorităţii limbii *tupi*, vorbită de majoritatea triburilor indiene autohtone, sau limbii portugheze, vorbită de emigranţii europeni. Disputa a continuat mult timp pe plan toponimic, onomastic, mitologic etc., ajungîndu-se la un acord final prin care tiparul cultural portughez este acceptat ca matricea pe care s-au mulat credinţele şi obiceiurile indienilor şi negrilor.

Pe linia cunoscutei rigori ştiinţifice cu care ne-a obişnuit şcoala finlandeză, Masja-Idisa Heikinmäki face o catalogare a obiceiurilor nupţiale din diferite zone ale ţării celor o mie de lacuri. Comunicările legate de arta plastică pun în relief perioade şi stiluri artistice (*National features of romanian art on the eve of modernity*, de Răzvan Teodorescu) cît şi aspecte mai puţin cunoscute ale vieţii unor personalităţi ce activează pe acest tărîm („*Relativement, tel que moi*", de Romulus Vulcănescu).

Nu au fost uitaţi nici marii dispăruţi. Gh. Pavelescu prezintă viaţa şi activitatea prestigiosului etnograf Romulus Vuia, de la a cărui moarte au trecut 20 de ani, iar Romulus Vulcănescu scrie despre Cornel Irimie, o altă dispariţie regretabilă, iniţiatorul Muzeului tehnicii populare din Dumbrava Sibiului şi autor al unor valoroase studii de etnografie şi artă populară.

Scanned with OKEN Scanner

Deosebit de utile, notele şi comentariile asupra ultimelor apariţii editoriale de profil, cît şi asupra principalelor manifestări etnologice internaţionale desăvîrşesc ultimul număr al publicaţiei bucureştene de care ne-am ocupat.

Silvia Ciubotaru

*

WELTLITERATUR IM 20. JAHRHUNDERT, hrsg. von Manfred Brauneck, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbeck bei Hamburg, 1981, I—V, 1951 p.

Aproape 150 de specialişti din Republica Federală Germania şi Austria (precum şi colaboratori din Franţa, S.U.A., Olanda, Grecia, Finlanda, India, Irlanda de Nord) formează colectivul care, sub conducerea profesorului Manfred Brauneck de la Universitatea din Hamburg, a elaborat cel mai recent lexicon de „literatură universală" apărut în vestul Germaniei şi destinat, ca ediţie „de buzunar", marelui public. Primele patru volume cuprind peste 2 500 de articole consacrate autorilor, în timp ce al cincilea înmănunchează studii asupra a 34 de literaturi naţionale, bibliografii orientative cu privire la fiecare şi un tabel cronologic.

Faţă de întreprinderile similare de pînă acum, trebuie subliniată din capul locului voinţa „novatoare" a editorilor, hotăriţi a sincroniza obiectivele de informare ale dicţionarului nu doar cu cele mai proaspete surse în materie, ci şi cu mutaţiile teoretice intervenite în ultimele decenii în conţinutul conceptului de „literatură universală". Aceasta cu atît mai mult cu cît raportarea exclusivă la literatura secolului nostru implică automat delimitarea faţă de tiparul goethean, clasicist şi normativ-didactic, cu care noţiunea s-a încetăţenit şi a circulat în secolul al XIX-lea, ca şi în prima parte a secolului nostru. O cu totul altă viziune asupra a ceea ce înseamnă „tradiţie culturală", diversificarea domeniilor „producţiei" literare, explozia comunicaţiilor şi nivelul sensibil modificat al schimbului de informaţii constituire realităţi de care autorii au căutat, aşadar, să ţină seama cu prioritate. Remarcabil în acest sens ni se pare, în primul rînd, efortul de a depăşi canonul *europocentrist*, prin deschiderea manifestă către literaturile Chinei, Indiei, Japoniei, Africii, Americii latine, ca şi prin revizuirea imaginilor de mult depăşite asupra acelor literaturi europene mai puţin accesibile (nu doar lingvistic) cititorului occidental. Nu mai puţină străduinţă a pretins şi încercarea de a acorda cuvenita atenţie unor specii şi subspecii literare îndeobşte ignorate în asemenea dicţionare : literatura de divertisment (inclusiv, desigur, romanul poliţist), literatura minorităţilor etnice şi rasiale, literatura feminină şi feministă, literatura muncitorească, anumite forme „nebeletristice" de literatură, literatura pentru *mass-media* (scenarii radiofonice, de film şi televiziune), etc. ; din păcate, sondajul informaţional în aceste direcţii nu a fost uniform, — aceasta şi din lipsa unor sinteze corespunzătoare,— vizavi de toate literaturile naţionale luate în consideraţie. În fine, în ceea ce priveşte personalităţile incluse printre „literaţi" se numără, în afara celor consideraţi în mod tradiţional drept scriitori (poeţi, prozatori, dramaturgi şi eseişti), critici, teoreticieni ai literaturii, psihologi şi filosofi, cu deosebire cei a căror operă este legată, mai mult sau mai puţin, de literatura acestui secol şi interpretarea ei. Fără îndoială că, din punctul de vedere al cronologiei, limitele fixate dicţionarului sînt relative, căci începutul secolului nu constituie decît un reper convenţional — cu deosebire în cazul literaturilor lumii a treia, a căror expansiune începe cu mult mai tîrziu. Rezolvările găsite în situaţiile concrete ce pun asemenea probleme se întemeiază în primul rînd pe argumentul operei, ceea ce ni se pare a fi şi soluţia justă în aceste împrejurări. În aceeaşi notă a echilibrului şi flexibilităţii se înscriu şi normele de redactare ale articolelor, care, dincolo de inerenta diversitate de poziţii dintr-un colectiv disparat de autori precum cel de faţă, reuşesc finalmente să impună o manieră aproape unitară (atît ca structură, cît şi ca demers interpretativ) de abordare a unui material de vastitatea şi complexitatea celui propus spre prelucrare. Utile sînt, în principiu, şi capitolele volumului al cincilea : „eseurile" consacrate marilor genuri literare („Dramaturgie şi teatru", „Lirică", urmat de un excurs asupra fazelor de dezvoltare ale liricii moderne de limbă germană, „Roman" şi, într-o formulare interesantă, „Proză literar-teoretică şi eseistică"), prezentările asupra literaturilor naţionale, bibliografiile şi tabelul cronologic, menite a completa „în context" informaţiile, fatalmente fragmentare, asupra scriitorilor şi operelor lor ; diferenţele de viziune teoretică, de concepţie şi de metodă dintre autori sînt aici mai accentuate şi, în acelaşi timp, lasă să se întrevadă şi cîteva din aspectele vulnerabile ale lucrării.

Sîntem avertizaţi în *Cuvîntul înainte* semnat de Manfred Brauneck în volumul I că „la selecţie, şi mai ales în ceea ce priveşte reprezentarea fiecărei literaturi în parte, s-a ţinut seama de faptul că lexiconul este destinat publicului de limbă germană". A explica însă astfel diferenţele în tratamentul (cantitativ şi calitativ) aplicat literaturilor naţionale, — după interesul,

chipurile, de care s-ar bucura din partea cititorului, — înseamnă a relativiza propriul criteriu de „obiectivitate" ştiinţifică revendicat iniţial. „Interesul" respectiv nu poate fi considerat în afara unei strategii bine calculate a traducerilor dintr-o literatură sau alta — o problemă asupra căreia nu e momentul să stăruim. Ne-a preocupat, bineînţeles, locul acordat în dicţionarul de faţă literaturii române din acest secol, iar dacă, în comparaţie cu situaţia incalificabilă din *Lexikon der Weltliteratur* al lui Herman Pong, unde, în cea de-a şasea ediţie din 1976, figura doar Eminescu şi, ca apendice la articolul consacrat acestuia, cîte o propoziţie despre Alecsandri, Caragiale, Creangă, Sadoveanu şi .. Petru Dumitriu (!!), prezenţa a 32 de articole despre autori şi a unui „eseu" sintetic reprezintă un veritabil progres, avem încă, din perspectiva mai sus enunţată, destule motive de insatisfacţie. Tabloul oferit este încă unul foarte compozit : marilor scriitori de anvergura lui Arghezi, Bacovia, Ion Barbu, Blaga, Sadoveanu, Rebreanu, Camil Petrescu, Mateiu Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu, le sînt alăturaţi, fără demarcarea valorică necesară, Minulescu, Dan Botta, Demostene Botez, Cezar Petrescu sau Agârbiceanu ; un loc privilegiat îl deţin scriitorii impuşi în Occident prin opere scrise la faţa locului în limbile respective, de la Panait Istrati, Mircea Eliade, Tristan Tzara, Eugen Ionescu, (lipseşte Fundoianu), pînă la Emil Cioran, Constantin Virgil Gheorghiu, Vintilă Horia, Horia Stamatu ; dintre marii critici şi îndrumători literari sînt absenţi, pe lîngă prezenţii Iorga, E. Lovinescu, G. Călinescu, Vianu, cel puţin încă doi : Mihail Dragomirescu (citat în tratatele occidentale) şi G. Ibrăileanu ; în fine, dintre scriitorii proeminenţi ai ultimelor decenii apar doar Zaharia Stancu şi Marin Sorescu (! !). Poate fi relevată, în compensaţie, informarea exactă şi competenţa interpretativă cu care sînt redactate cele 33 de articole (autor : dr. Helmuth Frisch, de la Universitatea din Bochum). Din păcate, nu aceleaşi aprecieri se cuvin şi celor cîteva pagini concluzive asupra literaturii române, semnate în volumul ultim de Martin Franzbach, profesor de literatură şi civilizaţie spaniolă şi latino-americană la Universitatea din Bremen, pagini presărate cu consideraţii precare şi superficiale, şi, în plus, inspirate vizibil dintr-o lucrare în sine meritorie : acea *Einführung in das Studium des Rumänischen* din 1967, aparţinînd profesorului vest-berlinez Klaus Henning Schroeder.

Nu ne rămîne decît să sperăm că, într-o ediţie viitoare a acestui lexicon, imaginea literaturii române din acest secol va putea fi regăsită în dimensiunile ei reale ; nu ne îndoim că, în acest sens, aportul românîştilor vest-germani va fi hotărîtor.

Andrei Corbea

MARC ELI BLANCHARD, *Description Sign, Self, Desire. Critical Theory in the Wake of Semiotics*, The Hague-Paris-New York, Mouton Publishers, 1981, 299 p.

Cele cincisprezece capitole ce formează cuprinsul acestui volum, sistematizate în trei părţi (intitulate *Sign*, *Self* şi *Desire*) sînt riguros ordonate de imperativul definirii relaţiei dintre conceptele de naraţiune şi descriere. Cartea poare fi însă citită şi ca o tentativă de a prezenta (critic) — după cum se vede şi din subtitlul lucrării — starea actuală a cercetărilor semiotice. Încă din introducere autorul declară că unul din obiectivele sale va fi examinarea acelor limite ale semioticii literare datorate utilizării unui model saussurian prea strict care păcătuieşte prin refuzul de a recurge atît la analiza semantică cît şi la cea stilistică (o stilistică eliberată de „obsesiile istorice, ca şi de cele formaliste"). Analiza semantică, la rîndul ei, va trebui să cerceteze problema codurilor din perspectiva proceselor de codare şi decodare, pentru a înlesni o eventuală reconsiderare a „relaţiilor dintre semne şi subiectul conştient şi inconştient care le produce".

O teorie semiotică adevărat ştiinţifică, ne asigură Marc Eli Blanchard, nu poate fi constituită decît după ce a fost clarificat raportul *naraţiune / descriere*. Dificultatea pe care o întîmpină cercetătorul stă, întîi de toate, în faptul că, în timp ce semiotica literară a înregistrat succese considerabile în domeniul naratologiei (cf. Bremond, Todorov, Greimas, Genette etc.), noţiunea de descriere a fost în general ocolită de semioticieni. Marc Eli Blanchard constată cu umor că nu există altă posibilitate de a o defini decît descriind „ceea ce credem că e o descriere" (funcţia descriptivă a limbajului are un statut aparte întrucît nu e numai referenţială sau denotativă). Privind însă lucrurile din alt unghi, autorul observă că, deşi orice tip de discurs se articulează ca o povestire (vrînd-nevrînd sîntem siliţi să acceptăm omniprezenţa naraţiunii ca pe o fatalitate), naraţiunea propriu-zisă nu există pentru că „include, totdeauna, o anumită cantitate de descriere". Din punctul de vedere al modului lor de funcţionare, relaţia dintre aceste componente ale textului literar este de opoziţie. În timp ce naraţiunea pune în scenă un conflict şi acţionează apoi spre rezolvarea lui (avînd deci un rol constrîngător), descrierea se manifestă în sens contrar, amînînd soluţionarea acestuia. Descrierea satisface „dorinţa noastră constantă

de reprezentare şi imitaţie", creează „iluzia realităţii contextuale" dînd naştere unei plăceri a lecturii diferită de cea pe care o oferă naraţiunea ; deşi orice descriere devine în cele din urmă naraţiune, rostul ei este de a da naratorului (şi, implicit, cititorului) senzaţia că sfîrşitul povestirii poate fi întîrziat. Descrierea tinde să modifice sistemul romanului sugerînd existenţa unei „lumi" ce evoluează paralel cu „opţiunile logice" ale naraţiunii. Aşa se explică faptul că e imposibil să se traseze o linie despărţitoare netă între naraţiune şi descriere (linia e probabil una imaginară) : în orice naraţiune găsim o intenţie sau atitudine descriptivă. Aceste delimitări teoretice, susţinute de investigarea unui bogat eşantion de texte literare atît în proză cît şi în versuri duc la o concluzie convingătoare : în orice text se manifestă două nivele distincte ce coexistă într-o strînsă corelaţie. E vorba, pe de o parte, de nivelul narativ, care ne prezintă informaţiile într-o manieră economică şi, pe de alta, de nivelul descriptiv ce constă din suma „justificărilor" textuale ale selecţiei unei alternative narative sau a alteia. Pornind de la aceste premise, autorul propune constituirea unei discipline capabile să depăşească stadiul la care se găseşte actualmente semiotica literară. Marc Eli Blanchard vede în relaţia aceasta, de o coerenţă variabilă, dintre nivelul expresiei (perceptibile) şi nivelul conţinutului (latent), adevărata structură operaţională a textului literar şi propune să fie denumită *semiostil*.

Semiostilistica se profilează deci ca o ştiinţă interdisciplinară al cărei ţel final ar fi „elaborarea unui sistem bazat pe relaţiile dintre o tipologie a literaturii" (avînd la bază opţiunile teoretice la care ne-am referit) şi o tipologie a culturii : omul a utilizat dintotdeauna modele descriptive pentru a-şi preciza locul în lume ca narator şi ca actor, iar aceste modele aparţin unei vaste semioze ce se găseşte încorporată atît în scriitură cît şi în lectura acesteia.

Magda Jeanrenaud

MANFRED S. FISCHER, *Nationale Images als Gegenstand vergleichender Literaturgeschichte*, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1981, 254 p.

Subtitlul acestui interesant volum, apărut în seria „Aachener Beiträge zur Komparatistik", îngrijită de Hugo Dyserinck, dezvăluie mai precis obiectul investigaţiei lui Manfred S. Fischer, preocupat de ceea ce el numeşte „constituirea imagologiei comparatiste". Problema definirii graniţelor acestei subdiscipline a literaturii comparate implică în fond o incursiune de mai largă suprafaţă în însăşi dezbaterea de fond, actuală şi astăzi, asupra raţiunii de a fi a comparatismului între celelalte direcţii de cercetare a literaturii. Reproşul cunoscut la adresa variantei tradiţionale a disciplinei, acela că ea dublează un demers propriu fie sociologiei, fie psihologiei literaturii, fie chiar şi stilisticii etc. reprezintă de fapt ţinta principală a contraargumentaţiei lui Fischer, pentru care *imagologia* ar putea constitui domeniul prin excelenţă, fără pericol de interferenţe sau redundanţă, al ştiinţei comparatiste. Astfel se explică şi efortul autorului de a delimita, cu o vădită insistenţă, *imagologia* literară de tot ceea ce ar reveni, din punctul de vedere al conţinutului şi al metodei, altor teorii decît cel strict al textelor literare : „Doar asemenea imagini esenţiale, acoperind un cîmp semnificativ cu valoare naţională, imagini care păstrează o relaţie nemijlocită cu obiectul real al ştiinţei literaturii, pot solicita interesul comparatistului". Deşi admite „riscul" interdisciplinarităţii, Fischer subliniază sensul particular, specific, pe care interesul faţă de acele „imagini ale naţiunilor sau popoarelor" îl poate căpăta în literatura comparată ; trei ar fi, în opinia sa, căile de abordat în vederea acestui obiectiv foarte strict (şi care, în ultimă instanţă, trimite spre o viziune extrem restrictivă a istoriei mentalităţilor) : „1. prezenţa ei în anumite opere literare ; 2. rolul pe care îl joacă la răspîndirea traducerilor şi a operelor originale în afara teritoriului literaturii naţionale în care acestea sînt concepute ; 3. eventuala lor prezenţă, disturbatoare, în chiar critica şi ştiinţa literară".

Discuţia pe care Manfred S. Fischer o iniţiază asupra „ideii literare" de *imagologie* se deschide către ampla prezentare istorică a chestiunii, pe care autorul o întreprinde cu vădită competenţă ; de o minuţioasă analiză se bucură contribuţiile unor Hippolyte Taine, Emile Hennequin, Joseph Texte, Gustave Lanson, Louis-Paul Betz, George E. Woodberry şi Frank Chandler, Arturo Graf, Fernand Baldensperger, Paul Hazard, Paul van Tieghem, Jean-Marie Carré etc. La pagina 138 autorul semnalează, fără însă a da lămuririle necesare cu privire la cadrul local şi temporal, şi activitatea comparatistului transilvănean din secolul trecut Hugo Meltzl de Lomnitz.

Andrei Corbea

Scanned with OKEN Scanner

WIESLAW PAWEL SZYMANSKI, *„Odrodzenie" i „Twórczość" w Krakowie (1945—1950)* Wydawnictwo Polskiej Akademii Nack. Ossolineum, 1981, 144 p.

Este a doua carte a lui Wieslaw Pawel Szymanski despre presa literară din Polonia căci în 1970 a publicat lucrarea despre periodicele dintre cele două războaie mondiale. Avem deci de a face cu un studiu al unui specialist consacrat presei culturale, artistice şi literare. De data aceasta se ocupă de două reviste apărute imediat după război, în perioada de adînci transformări spirituale, generate de cataclismul mondial. Revistele au apărut succesiv, hebdomadarul literar „Odrodzenie" („Renaşterea"), la 3 septembrie 1944 în Lublin, în partea de Răsărit, deabia eliberată a Poloniei, iar apoi, de la 25 februarie 1945 şi pînă la 3 martie 1947, cînd s-a mutat la Varşovia, a apărut la Cracovia. „Twórczość" („Creaţia"), revistă lunară, a apărut în august 1945 la Cracovia şi s-a transferat, de asemenea, la Varşovia, în iunie 1950.

Prima publicaţie a avut ca redactor şef pe animatorul cultural Karol Kuryluk, om strîns la vorbă şi mai puţin îndemînatic la scris, iar a doua pe prof. univ. Kazimierz Wyka, autor a numeroase lucrări, spirit luminat şi întreprinzător. Rolul acestor două periodice a fost foarte important pentru orientarea teoretică şi pentru promovarea creaţiei, într-o epocă de mari prefaceri şi incertitudini aduse de război. Cu toate greutăţile inerente, în cei cinci ani, de care se ocupă autorul cărţii, s-a dezvoltat o bogată viaţă literară, artistică şi ştiinţifică. Cracovia a fost în acel timp adevărata capitală culturală a Poloniei.

În paginile acestor reviste s-au întîlnit nume de scriitori din generaţia antebelică, dar şi tineri, ce au debutat după război, veniţi de pe front sau din lagărele de concentrare.

Primul număr al revistei „Odrodzenie", în faza de la Lublin, apare într-un mod neobişnuit. Începe cu un necrolog în care se face bilanţul pierderilor de scriitori, profesori universitari, compozitori, artişti plastici, artişti de teatru, şi de operă. Se menţionează astfel numele celor ce-au fost ucişi de nemţi şi de acoliţii lor, al celor ce-au căzut pe front sau au murit în anii ocupaţiei.

Totuşi, o parte din scriitorii şi artiştii care au fost cruţaţi de grozăviile războiului şi-au reluat imediat activitatea după ce ţara lor a început să renască din cenuşă. Cei mai activi şi mai cunoscuţi în această etapă, după cum rezultă din publicaţiile timpului, erau : Kazimierz Wyka, Jerzy Zagórski, Stefan Otwinowski, Jerzy Andrezjewski, Julian Przybós, Stefan Flukowski, Wojciech Natanson, Czeslaw Milosz.

S-a produs o emulaţie necesară pentru recîştigarea timpului pierdut, s-au instituit premii stimulatoare, primul dintre acestea fiind obţinut de Tadeusz Breza, pentru romanul *Zidurile Jerihonului*, cu ocazia zilei naţionale a Poloniei, la 22 iulie 1946. A fost o festivitate la care s-au întîlnit şi şi-au spus cuvîntul cele mai de seamă condeie ale Poloniei postbelice : Maria Dombrowska, Julian Krzyzanowski, Jerzy Andrzejewski şi alţii. Este perioada cînd se ţin primele congrese şi consfătuiri ale scriitorilor, reuniţi, în Z.L.P. (Uniunea Scriitorilor Polonezi). E o efervescenţă de idei, se poartă polemici cu larg ecou, se cristalizează, în focul discuţiilor, sarcinile viitoare ale creaţiei literare, căile considerate trainice, de urmat.

În Polonia, în cei douăzeci de ani interbelici, au activat sute de prozatori, sute de poeţi, zeci de dramaturgi şi foarte puţini eseişti, doar patru : Tadeusz Boy-Zelenski, Jan Parandowski, Jerzy Stemplowski şi Boleslaw Miciński. Eseul nu s-a bucurat de popularitate, lipsa lui fiind oarecum compensată de o specie literară numită *gawenda*, un fel de „causeries" axate pe întîmplări reale, care exclud intervenţia hotărîtoare a fanteziei autorului, bucurîndu-se într-o vreme de largă audienţă.

În paginile periodicelor analizate de W. P. Szymański se discută aprins despre realism, discuţie pornită de Jan Kott şi Adam Wazyk. Îşi spun acum părerea şi numeroşi alţi autori. Dacă în 1945, K. Wyka îşi încheia un articol cu cuvintele „Realismul ne aşteaptă pe toţi", mai apoi, în 1946, se pronunţă împotriva „canoanelor realismului", apărînd pentru cultură dreptul la polifonie. Consideră că despre problemele importante, dramatice şi dureroase nu-i obligatoriu să se scrie o literatură numai serioasă, dramatică sau îndoliată şi că poate să fie exact invers. El, împreună cu alţii (J. Przyboś, A. Sandauer) combat dogmatismul, ilustraţionismul, înţelegerea denaturată a realismului. În acest sens se exprimă J. Przybos, care-l combate pe Jan Kott, cînd spune : „Nu există un realism model, realismul nu-i academism şi estetică «normativă» Sînt multe moduri de-a privi la lumea exterioară, realismul poate fi variat. La fel, Artur Sandauer, chiar în nr. 31 din „Odrodzenie", 1945, consideră : „În orice caz, nu se poate contrapune realismul formalismului. De o sută de ori este mai adevărată grotesca fantastică a lui Gombrowicz, decît un asemenea realism" [E vorba de proza naturalistă, care se referea la întîmplări autentice, prezentate într-o lumină falsă şi neconvingătoare-n.n.]. Viziunea unui realism vulgarizator cu „forme pe atît de simple, ca să fie de înţeles pentru oameni obişnuiţi" este de asemenea combătută.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru literatura anilor 1948 — 1954, model nu era nici Balzac, nici Gombrowicz, ci Babaievski. O asemenea linie promova grupul scriitorilor de la „Kuźnica" din Lodz. „Twórczość" a dat numai informaţii despre diferenţele de opinii dintre cei din Lodz şi cei din Cracovia, în schimb l-a acceptat pe Ştefan Morawski care, în 1949, punea răscolitoarea întrebare : „De ce opera trebuie să fie realistă ?" şi continua, „dacă este obligatoriu în artă numai realismul, cei care îndrăznesc să spună altfel, nu sînt oare condamnaţi printr-o sentinţă fără drept de apel" ?.

Kazimierz Wyka a ştiut însă cum să dea practic un răspuns întrebărilor neliniştitoare, afirmînd continuitatea în creaţie şi dirijînd revista „Twórczość către „o platformă care lega literatura dintre războaie cu literatura actuală". Poziţia activă, obiectivă şi clară a lui K. Wyka este apreciată de toată lumea, recunoscîndu-i-se meritele de diriguitor avizat al destinelor culturii şi literaturii poloneze, într-o etapă de răscruce. Realismul promovat de el este conceput într-un sens larg şi stimulator.

Studiul lui W.P. Szymański despre cele două reviste cracoviene, „Odrodzenie" şi „Twórczosc", reprezintă o cercetare de ansamblu a caracteristicilor culturii, cu specială atenţie pentru literatură, într-o etapă de tranziţie, dar şi de cristalizare, o imagine vie a ceea ce au constituit cele două periodice pentru renaşterea Poloniei de după război. Pentru întregirea tabloului, nu se limitează la simpla descriere a celor două publicaţii, el recurge şi la alte surse, la documente de arhivă, la corespondenţa scriitorilor, la ecouri ale vremii din alte periodice etc.

Poetul polonez Cyprian Norwid afirma cîndva : „Un artist naţional organizează închipuirea, cum de exemplu, un om politic naţional organizează forţele statului". Autorul cărţii de care vorbim demonstrează cum energiile creatoare ale vremii şi-au concentrat talentul, la cele două reviste, şi nu numai la ele, pentru a contribui la refacerea spirituală şi materială a ţării păstrînd totodată legătura cu tradiţiile valoroase ale trecutului.

Ion Ţiba

HENRI MESCHONNIC, *Critique du rythme, anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 732 p.

Pentru a putea înţelege sensul cărţii lui Henri Meschonnic trebuie să ne reamintim premisele de la care acest cercetător a plecat în demersul său teoretic atunci cînd, în 1971, — în plină vogă structuralistă — publică primul volum din seria *Pour la poétique*. În această primă lucrare cu accentuat caracter polemic — o cvasi libelă împotriva structuralismului — Meschonnic îşi expunea punctele de vedere asupra poeticii şi stilisticii structurale, refuzînd net dualismul structural şi toate dihotomiile pe care acesta le generează. Formalismul structuralist şi formalismele de tot soiul rămîn pentru Meschonnic demersuri tautologice care nu fac decît să „explice" (a se citi *formalizeze*) ceea ce este deja evident. Analiza structurală, prin însuşi faptul că este efectuată de pe poziţiile lingvisticii structurale şi cu instrumentele acesteia, eşuează în tentativa sa de a pătrunde dincolo de suprafaţa lingvistică a obiectului poetic. Efectul acestui mereu reînnoit eşec este „sacralizarea" obiectului poetic : îngenunchind orice încercare de abordare formală, poemul îşi cîştigă o aură de impenetrabilitate şi dreptul de a fi considerat un obiect în sine, cînd de fapt el nu este decît o ipostază a limbajului, un mic popas în neobosita deplasare a acestuia.

În locul dualismului structuralist, Meschonnic încearcă să impună o poetică monistă, dar nu lipsită de dialectică. El concepe literatura ca *mathesis*, ca tentativă de cunoaştere şi însuşire a realului, acuzînd structuralismul de statism, anistorism, de forcluziunea subiectului-autor şi, în ultimă instanţă, corolar al acestor defecte, de reducerea operei la construct artificial, la artefact. În viziunea sa obiectul poetic este o formă care produce sens, mai mult şi *mai exact*, o formă care *este* sens (*formă-sens*).

În *Critique du rythme*, pe linia aceluiaşi monism dialectic care refuză raţionamentele dihotomice, H. Meschonnic concepe sensul poetic ca dependent de o anumită organizare ritmică a discursului. Poeticitatea este deci consubstanţială unui *ritm-sens* iar analiza acestuia se confundă în fapt cu o teorie a discursului.

Acuzînd demersul structuralist de a fi căutat sensul numai în *limbă* (v. accepţiunea saussuriană a noţiunii)— premisele teoretice şi instrumentele cu care operează acest demers conduc necesar la o atare situaţie — autorul pledează pentru o teorie a discursului : „Sensul este în discurs şi nu în limbă", spune el, completînd această afirmaţie cu aceea că analiza reţinută la nivelul semnului, frazei şi enunţului, pe scurt, la nivelul „limbii" este incapabilă să distingă dialectic între ceea ce este şi ceea ce nu este poezie. Tot aici trebuie avut în vedere că, în timp

ce sensul semiotic este un *dat*, sensul discursiv este un „faire", întrucît el apare ca act logogenic particular (*énonciation* vs. *énoncé*) al unui subiect-autor, act efectuat într-un anumit context istoric. Din această perspectivă, pentru H. Meschonnic, o teorie a ritmului este, așadar, sinonimă cu o teorie a discursului, dar, în aceeași măsură, cu o antropologie.

Să mai arătăm că punctul de plecare teoretic care-i servește autorului pentru o definiție mult mai largă, insolită într-un fel, a ritmului este excelenta critică etimologică (și epistemologică) pe care Émile Benveniste o face noțiunii de *ritm*, separînd două accepțiuni ale acesteia, în speță *ritmul metric* (gr. *metron*) și *ritmul liber* (gr. *rythmos*).

La fel de importantă pentru înțelegerea poeticii meschonniciene este accepțiunea pe care autorul o dă noțiunilor de *critică* și *teorie*. El introduce aici o echivalență dialectică : *critica* și *teoria* merg mînă-n mînă, sînt consubstanțiale și nu trebuie confundate cu *polemica* și respectiv *didactica*. O critică epistemică a conceptelor poeticii structurale este în aceeași măsură o *teorie* a poeticității. Astfel, teoria este pentru Meschonnic o tentativă euristică ce-și caută „un savoir qu'elle n'a pas", și nu expozeul sistematizat al unor fapte deja cunoscute. Critica ritmului, implicit legată de o teorie a discursului, califică demersul său — avînd în vedere și extensiunea empirică a celor două noțiuni — drept veritabil „parcurs critic al științelor umane".

Un ultim element care trebuie remarcat este scriitura lui Henri Meschonnic, o scriitură lapidară, neobișnuit de incisivă, tentată de paradox și — oricît de mult s-ar strădui autorul să atenueze acest aspect — acut polemică. Meschonnic nu are tabuuri, el caută, inversează, răstoarnă idei preconcepute pentru, a impune o nouă mentalitate teoretică.

Iulian Popescu

„MÉLANGES DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LA SORBONNE" 4 Paris, Bibliothèque de la Sorbonne, 1983.

Cel de al patrulea volum al publicației „Mélanges de la Bibliothèque de la Sorbonne" este editat, la fel cu cele apărute pînă acum, de Université Sorbonne Nouvelle - Paris III, sub îngrijirea celui care răspunde de întreaga serie, André Tuilier, directorul Bibliotecii Sorbonei, și a redactorului șef Jaquette Reboul, conservator la aceeași biblio- tecă. Sumarul volumului prezentat aici este organizat în trei secțiuni : *Cahier historique (XVIe siècle)*, *Cahier littéraire et esthétique*, *Point de vue*. Li se adaugă în buna tradiție a revistelor academice și universitare franceze, un substanțial corp de recenzii, structurat la rîndul său, după criterii bibliografice, în mai multe paragrafe : *Bibliothèconomie, documentation et documents*, *Philosophie*, *Religion*, *Theologie*, *Sciences sociales*, *Arts, jeux et sports*, *Littérature*, *géographie*, *histoire*.

În prima secțiune de studii, *Cahier historique (XVIe siècle)*, se publică, alături de alte contribuții referitoare la viața culturală franceză a secolului respectiv, întîia parte a unei monografii aparținînd lui André Tuilier dedicată Colegiului Louis -le-Grand și bibliotecilor acestui colegiu. Se conturează, așa cum rezultă din textul care vede acum lumina tiparului, o contribuție istorică deosebit de serioasă, care va urmări, probabil, existența acestui celebru așezămînt de învățămînt liceal (dintre ai cărui elevi au făcut parte, după 1800, și mulți români) între anii 1563, cînd a fost întemeiat de călugării iezuiți, și anul 1682, cînd regele Ludovic al XIV-lea îi acordă patronajul său. Din cea de a doua secțiune, trebuie să notăm studiul, cu implicații de sociologie literară, al lui René Susan, *Le fait divers dans l'art et la littérature*, care este însoțit de o bibliografie sumară a problemei, și mai ales cercetarea, publicată postum de Maryvonne Masselot — Girard, aparținînd profesorului René Lindekens, cunoscut pentru lucrările sale de semiotică vizuală și literară, dedicată operei lui Serge Poliakoff (*Serge Poliakoff un rythme vital dérivé du nombre, de la hiérarchie des formes et de leurs appels successif*)s. Este vorba, de data aceasta, de o încercare de analiză structurală a picturii lui Poliakoff, în maniera mai vechilor *Essais de sémiotique visuelle* ale lui Lindekens, avînd ca punct de plecare conceptul de ritm așa cum este el definit în cartea *Essai sur le Rythme* a concetățeanului nostru Matila Ghyka. Sumarul acestor „Mélanges...", conține fără îndoială, și alte studii demne de atenție, între care, bunăoară, pe cel al lui André Tuilier intitulat *La Bibliothèque de la Sorbonne et ses publications. Orientations et perspectives*, care fac parcurgerea volumului utilă atît celor ce se interesează de literatura și arta franceză, cît și celor preocupați de probleme referitoare la activitatea marilor biblioteci.

Remus Zăstroiu

Scanned with OKEN Scanner

LIBRA. ÉTUDES ROUMAINES OFFERTES À WILLEM NOOMEN, Groningen, Presses de l'Université, 1983, 200 p.

Volumul de studii române *Libra*, purtînd titlul şi avînd şi simbolul „Cumpenei" înscris pe copertă, îşi onorează pe deplin semnul tutelar, reunind echilibrul cu o înaltă seriozitate. 16 studii datorate unor cercetători de prestigiu ai literaturii şi limbii române, cercetători din ţară sau de la universităţi din străinătate, sînt oferite ca omagiu profesorului Willem Noomen, la împlinirea vîrstei de 60 de ani.

Două texte introductive — al prof. H.J.W. Drijvers, decanul Facultăţii de litere a Universităţii din Groningen şi al lui I.P. Culianu, de la aceeaşi Universitate, îngrijitorul acestui volum, prezintă personalitatea celui omagiat. Profesorul Noomen, romanist reputat, figură centrală în domeniul studiilor medievale din Olanda, a fost şi organizatorul Secţiei de română de la Groningen, precum şi unul dintre fondatorii Asociaţiei Internaţionale de Studii Române — şi primul ei preşedinte. Fost asistent al lui Paul Zumthor, W. Noomen a ţinut în 1961, primul în Olanda, cursuri de istorie a limbii române. Profesor titular la Universitatea din Groningen începînd din 1964, cunoscut mai cu seamă prin studiile despre Evul Mediu francez, W. Noomen este un profund cunoscător al limbii şi literaturii române (a vizitat în repetate rînduri România şi a fost lector la Universitatea din Bucureşti), putînd fi comparat, din acest punct de vedere, cu Ramiro Ortiz sau Alf Lombard.

Studiile cuprinse în *Libra* aparţin unor cercetători din generaţii diferite şi ilustrează modalităţi de cercetare diferite ; domeniul general al literelor române se conturează prin abordarea din unghiuri variate, de la epoca veche (Al. Duţu : *Expression littéraire et rapport imagination — intelligence à l'époque des humanistes roumains* ; Florica Dimitrescu : *Quelques considérations sur les aspects de la synonymie dans „Palia de la Orăştie"*), folclor (Silvia Chiţimia : : *La ballade „Le Soleil et la Lune" et quelques éléments de cosmogonie arhaïque)* şi secolul luminilor (I. Oană : *Sur certains aspects des lumières roumaines)* pînă la avangardă (Maria Virginia Metzeltin : *Urmuz ou l'impossibilité d'innover*) ; un studiu de lingvistică (Al. Niculescu, *Le vocatif roumain*) şi unul de stilistică (Gh. Bulgăr : *Les paradoxes du langage poétique*) completează imaginea, unitară, date fiind şi excelenţa studiilor şi prestigiul autorilor. Să spunem, în acest sens, că *Libra* se deschide cu eseul lui Mircea Eliade : *Insula lui Euthanasius*, eseu necunoscut pînă acum publicului occidental, apărut aici, pentru prima dată, în traducere (în versiunea franceză a lui I.P. Culianu).

Seria studiilor asupra literaturii române continuă cu o analiză a prof. Cicerone Poghirc la *Luceafărul* eminescian : *L'idée centrale du poème „Luceafărul" et la notion hindoue de „dharma"*. Reluînd problema relaţiilor operei eminesciene cu cosmogonia vedică şi cu sistemele filosofice indiene, autorul demonstrează că, dincolo de descoperirea „surselor" şi a influenţelor directe sau mediate din partea textelor hinduse, *universul cultural* al poetului este rezonant cu concepte hinduse, în a căror perspectivă *Luceafărul* poate primi o nouă dimensiune. În termenii culturii indiene, incompatibilitatea „geniului" cu „simpla muritoare" se traduce prin incompatibilitatea dintre două moduri de existenţă diferite. În hinduism, „fiecare existenţă este determinată, într-o manieră imuabilă, de reguli precise" care-i constituie *dharma* : „legea" fiecărei individualităţi. Nerespectarea ei sub forma „amestecului de *dharme*" pune în pericol însăşi ordinea universală. Pentru un *rishi*, poetul vedic aparţinînd castei brahmane, care obţine nemurirea în viaţă fiind, transgresarea legii echivalează cu pierderea şanselor de eliberare din circuitul existenţelor. Or, postura real asumată de Eminescu, proiectată ideal în poem, este cea a unui *rishi*. Din această perspectivă, visul lui Hyperion este sortit eşecului ; finalul semnifică „un proces de anamneză a legii universale şi o întoarcere la condiţia originară" : a nemuritorului.

Al. Duţu, în studiul deja citat, continuă cercetarea — atît de fructuoasă — asupra începuturilor literaturii române moderne în perspectiva istoriei mentalităţilor. Amintind lucrări care în ultimii ani au oferit, prin analize filologice (Willem Noomen) sau cu mijloacele istoriei şi criticii literare (Dan Horia Mazilu, Rodica Şuiu), „în locul lecturii moderne a textelor vechi" (obişnuit aplicate), „o lectură capabilă să reconstituie climatul mental şi sistemul de valori al cărturarilor din trecut", autorul degajă dominanta *intelectuală* la umaniştii români, în defavoarea *imaginarului*. Dar observă cum aceiaşi umanişti operează o deplasare a accentului de la genul religios (al „înţelepciunii interioare") spre cel laic („înţelepciunea exterioară"), prin cultivarea scrierilor istorice şi prin acceptarea cărţilor populare — preambul la introducerea „genului delectabil" printre cele tradiţional admise. Schimbarea raportului inteligenţă — imaginar continuă în sec. al XVIII-lea cînd, în perioada luminilor, literatura începe să-şi definească domeniul.

Surprinzînd semnificaţiile detaliului de istorie literară pentru configurarea mentalităţii literare a unei epoci, studiul lui Adrian Marino, *Aux débuts de l'histoire littéraire roumaine*, formează împreună cu analiza precedentă o sèc̦iune distinctă a volumului. Într-o nouă secvenţă

de „istorie a ideilor literare", reputatul cercetător comentează un reeditat *Conspect asupra literaturii române...* scris de Gr.V. Pop la 1875, atenţia fiindu-i reţinută nu de aspectul documentar al cărţii, ci de „conceptele şi principiile literare" pe care ea le pune în funcţiune. Gr.V. Pop este conştient de diferenţa dintre un repertoriu bibliografic de scrieri (spre care tinde, totuşi) şi „adevărata" literatură, după cum distinge între istoria literară strict documentară şi cea critică. În conştiinţa literară a epocii, ideea de „litèrâtură" „începe să se elibereze de vechile sale accepţiuni tradiţionale" şi evoluează spre o semnificaţie *estetică* propriu-zisă.

Eliberarea „esteticului", în alt climat, în chiar momentul teoretizării ei cu maximă autoritate, constituie, ca o linie internă a unităţii volumului, şi preocuparea — ne-centrală, însă — a studiului de o mare stringenţă metodologică şi de o exemplară acurateţe a demonstraţiei, semnat de Sorin Alexandrescu : *„Junimea" : discours politique et discours culturel.* În mare, demersul analitic, înscris teoretic în cel „al sociologiei cunoaşterii (Wissenssoziologie) a lui K. Mannheim şi a discipolilor săi", urmăreşte dinamica unui proces social desfăşurat în România în ultimele patru decenii ale secolului trecut, proces în urma căruia clasa dominantă a epocii îşi va definitiva diferenţierea în : 1) fracţiune conducătoare şi 2) fracţiune „non-dirigeante", „intelligentsia", divizată la rîndul ei în „intelectuali" („haute intelligentsia" ; aceştia au dreptul „socialmente fondat" la *opinie* ; obişnuit, opinia se exprimă prin *discurs critic*) şi *tehnocraţi*. *Junimea* contribuie din plin la instaurarea acestui sistem, parte din componenţii reprezentativi ai categoriilor sus-menţionate selectîndu-se dintre membrii ei. În această perspectivă, *Junimea* este definită ca : 1) „grup de presiune" ; 2) „releu între societate, politică şi cultură" ; 3) „micro-univers quasi-autonom". Imaginea — standard a societăţii, acceptată de critica de toate nuanţele, se relevă ca fiind produsul activităţii însăşi a grupării şi a fost impusă de *Junimea* printr-un dublu discurs : cultural şi politic. Discursul esenţialmente critic al *Junimii* este ilustrat într-o primă fază de Maiorescu : este faza „ideologică" a activităţii grupului. După 1881, discursul grupării este reprezentat de Carp, accentul mutîndu-se de pe *critică* pe *organizare-politică*. În acest moment, tehnocraţii se separă de politicieni (conducători). Discursul contestatar rămîne „rebelilor" grupării (Eminescu, Caragiale), care împing critica dincolo de limitele fixate de programul comun, devenind „intelectuali" — intelectuali care, deocamdată (la 1880) se ignoră.

Cel mai avizat cercetător al poemului în proză românesc, Mihai Zamfir, se ocupă de două momente marcante în evoluţia genului : Dimitrie Anghel şi Tudor Arghezi (*Le post-symbolisme roumain et le poème en prose*). Sensibilitatea post-simbolistă cuprinsă între poemele în proză ale lui Dimitrie Anghel, cu note stilistice care indică o tranziţie către proza interbelică — şi poemele în proză ale lui Tudor Arghezi, „supradeterminate stilistic", impunînd o lectură multiplă, îi prilejuieşte autorului pagini de mare finete analitică.

Un interes deosebit prezintă paginile semnate de Mircea Handoca : *Affinités électives : Mircea Eliade — Lucian Blaga.* Abordată deja, în principiu, de Adrian Marino, în *Hermeneutica...*, şi de Alexandru Teodorescu, în volumul *Lucian Blaga şi cultura populară românească*, problema, astfel limitată, reprezintă un important „capitol / ... / al vieţii intelectuale româneşti interbelice", încă prea puţin cunoscut. Studiul de faţă îl schiţează limpede, urmărind textele în care cei doi autori se referă, fiecare, la opera şi personalitatea celuilalt. Mircea Handoca (re) aduce în atenţie un material în bună parte rămas pînă acum în presa vremii, evidenţiind un interes cu mult mai viu manifestat al lui M. Eliade faţă de Blaga, decît îndeobşte se considera.

I.P. Culianu, editorul volumului, colaborator apropiat al prof. Noomen la Universitatea din Groningen, publică aici studiul *Les fantasmes de la liberté chez Mihai Eminescu. Le paysage du centre du monde dans la nouvelle „Cezara"*, compus din două părţi distincte. Prima, teoretică, propune o metodă de abordare a textului literar ; ipoteza „mitanalizei", verificată de *fapte*, este următoarea : „literatura conţine un material mitic latent, pe care cercetătorul trebuie să-l aducă la suprafaţă". Condiţia necesară, deloc uşor de satisfăcut, implicînd o *reală* specializare, este ca presupusul cercetător să recunoască şi ulterior să interpreteze faptele / secvenţele mitice. Pentru moment, în acest stadiu al demersului teoretic întreprins cu prudenţă, dar şi cu fermitate autorul recunoaşte mitanalizei „statutul de *laborator*, comparabil cu cel al experimentului în ştiinţă". Metoda, afirmă autorul, are ca punct de plecare analiza strălucită pe care, încă în 1939, Mircea Eliade o dădea mitului conţinut în *Cezara*. Ca semn „al unei anume continuităţi" interpretative, I.P. Culianu consacră a doua parte a studiului său unei analize — din perspectiva precizată — la aceeaşi nuvelă.

Insula ermitului, demonstrase Mircea Eliade, este o imagine a paradisului. Analiza prezentă relevă asocierea, la locul de reşedinţă al lui Euthanasius, a celor trei elemente (stînca, apa, vegetaţia) care compun „peisajul complet", „peisaj al centrului lumii" ; aici, ermitul, observînd viaţa albinelor, venerează în fapt „principiul de viaţă şi ordine în jurul căruia gravitează întreaga existenţă" a acestora : regina, albina-matcă, imagine a Marii Zeiţe care-şi are astfel,

Scanned with OKEN Scanner

ea însăşi, lăcaşul în „centrul lumii". Lui Euthanasius îi va lua locul Ieronim, reginei albinelor — „împărăteasa" : Cezara.

Încercarea de definire a mitanalizei (în *Hermeneutica....*, Adrian Marino o includea în *mitocritică*) este prima mai amplă dintr-o serie începută cu un articol din revista „Neophilologus" (1981), dar analizele propriu-zise întreprinse de autor sînt numeroase ; parte din ele au fost incluse în volumele *Iter in silvis* (1981) şi *Religione e Potere* (1981).

În concluzie, volumul de studii române prezentat, deşi de dimensiuni relativ restrînse, este remarcabil prin calitatea textelor incluse ; „omagiul" adus profesorului Noomen se înscrie într-o direcţie de continuitate faţă de activitatea celui omagiat, contribuind la cunoaşterea culturii române de către specialiştii din străinătate.

Tereza Petrescu

GEORGE STEINER, *După Babel*, traducere de Valentin Negoiţă şi Ştefan Avădanei, prefaţă de Ştefan Avădanei, Bucureşti, „Univers", 1983, 608 p.

Cartea lui George Steiner, incitantă chiar din titlu, aplică „poetica, critica literară şi istoria formelor culturale la aspecte ale limbajului natural", avînd ca obiectiv constant actul traducerii (*Postfaţă*, p. 572). Domeniul de investigaţie, limba (jul), este scrutat din toate unghiurile accesibile, iar concluziile se insinuează pe tot parcursul cărţii mai ales sub forma unor tulburătoare întrebări, ce vor interesa — şi nelinişti — nu numai pe oamenii de litere, ci şi pe toţi cei care clădesc ştiinţe — ori „ştiinţe" — din cuvinte. Accepţia cuvîntului *traducere* este lărgită, căci problemele care apar la nivel inter-lingual, nivel ce rămîne în centrul atenţiei autorului, se pun, chiar dacă voalat, şi în interiorul aceleiaşi limbi. „Pe scurt, în interiorul unei limbi sau între mai multe limbi, comunicarea umană este egală cu traducerea".

Misterul marii bogăţii a atlasului lingvistic mondial, conceptul de „limbă universală" în istoricitatea lui, relaţiile limbă-gîndire, limbă-percepţii senzoriale, organizarea semantică a lumii, teoria limbii şi practica ei în variante extreme, relaţia dialectică dintre „contrariile congruente" caracteristice limbajului uman (individual-universal, fizic-mental, limitat de timp-creator de timp, personal-public, purtător, în acelaşi timp, de adevăr şi de falsitate), limba ca „principalul instrument al refuzului omului de a accepta lumea aşa cum este ea" (p. 265), sînt tot atîtea probleme dezbătute în primele trei capitole (*Înţelegerea ca traducere, Limba şi gnoza, Cuvîntul împotriva obiectului*), menite doar a ne pregăti pentru „lumea traducerii", care, după Octavio Paz, „este ea însăşi o traducere a altor lumi, a altor sisteme".

Acestei lumi i se dedică, simetric, ultimele trei capitole ale cărţii (*Norme teoretice, Mecanismul hermeneutic* şi *Topologii culturale*), perspectiva diacronică permiţîndu-i autorului să abordeze polemic diverse clasificări şi modele teoretice ale traducerii şi să argumenteze de ce nu putem vorbi în sens riguros de o „teorie a traducerii". Ocupîndu-se de un domeniu în care „logica urmează faptului", pentru înţelegerea mecanismului hermeneutic, al actului „descoperirii, însuşirii şi transferului de semnificaţie", autorul operează în primul rînd cu exemple ilustrative.

Revenind la ideea iniţială a cărţii că „traducerea ca atare, interpretarea semnelor verbale dintr-o limbă prin intermediul semnelor verbale din alta reprezintă un caz special, superior, al procesului de comunicare şi receptare din orice act de vorbire" (p. 503), Steiner merge mai departe, arătînd că raportarea se poate face la orice mediu şi sistem de semne imaginabile, în cadrul cărora vorbirea e doar unul posibil. Se exemplifică prin „traduceri" din poezie în muzică, concluzîndu-se că traducerea în sensurile largi avute în vedere „transformă «structurile adînci» de moştenire — verbală, tematică, iconografică — în «structurile de suprafaţă» ale referinţelor şi contactelor sociale" (p. 519). *Topologia*, „ramură a matematicii care se ocupă cu acele relaţii dintre puncte şi acele proprietăţi fundamentale ale unei figuri care rămîn invariabile cînd figura este deformată" (p. 515) îi oferă lui Steiner sugestia considerării culturii ca fiind „topologică". Studiul invariantelor verbale, tematice sau formale în repetările şi transformările lor de către stilistica şi literatura comparată modernă, istoria *topos*-ului, a arhetipului, a motivului şi a genului, precum şi iconologia în istoria artelor moderne au în vedere, de fapt, un proces topologic, iar „relaţiile de «invariabilitate în transformare» sînt într-o măsură mai mare sau mai mică cele ale *traducerii*" (p. 516).

Aşadar, preluînd sugestii „arhetipal-intertextuale" din poetică şi generativ-transformaţionale din lingvistică (serioasa analiză şi evaluare a acestui tip de gramatică de către Steiner ar merita o discuţie aparte), cu deschidere spre semiologie şi topologie, atacînd cu dezinvoltură zone ale filozofiei, antropologiei, neurofiziologiei, sociologiei, psihologiei, logicii etc., Steiner alunecă cu uimitoare mobilitate, dar fără să piardă firul logic, de la demonstraţia riguroasă la faptul anecdotic, de la istoricul unei probleme, susţinut cu avalanşe de citate şi trimiteri savante,

Scanned with OKEN Scanner

la neliniştitoarele semne de întrebare prin care aduce cea mai originală contribuţie, încadrîndu-se astfel în galeria ilustră a „citabililor".

After Babel, carte de referinţă în tratarea relaţiei om — limbaj — univers, a prins viaţă pentru cititorul român prin efortul a doi anglişti de formaţie ieşeană care, ştiind că „viaţa originalului este inseparabil legată de riscurile traducerii" (p. 322), şi-au asumat riscurile, dînd astfel dovadă de un aleş spirit de discernămînt şi de generozitate intelectuală. Versiunea românească este meritorie, în ciuda unor stîngăcii şi inexactităţi (p. 267, 350, 367, 374 etc.), greu de evitat în confruntarea cu un text de asemenea anvergură şi complexitate.

Rodica Albu

KULTUR UND TRADITION. Festschrift für Prof. Dr. Dr. Sc. Otokar Nahodil, hrsg. K. Mácha. München, Minerva Publikation, 1983, Integrale Anthropologie 4

K. Mácha şi Stephanie von Werz-Kovacs contribuie cu ceea ce s-ar putea numi „omagiul" lui Otokar Nahodil, considerat ca unul dintre cei mai de seamă reprezentanţi ai teoriei culturii. Nahodil a studiat la Praga, Sofia şi Leningrad, a cercetat în amănunt viaţa populaţiilor autohtone din Siberia şi din Slovacia (unde a descoperit urme de familii ucrainene cu organizare gentilică), din Australia şi din America. Rezultatele acestor studii de antropologie şi etnologie le-a publicat în reviste ştiinţifice din lumea întreagă şi le-a expus la numeroase universităţi, cum ar fi Praga, Paris, Mainz şi Freiburg (unde lucrează şi în prezent). Dar nu atît elementele unor cercetări specializate pot interesa, ci mai degrabă multiplele sale tentative de fundare a unei teorii a culturii. Chiar şi foarte sumara sugerare a ipotezelor de lucru ale lui Nahodil (a se consulta de ex., lucrările sale *Kultur und Humanität. Prolegomena einer Theorie der Kultur*, 1970, *Menschliche Kultur und Tradition*, 1971, *The Concept of Tradition in a Scientific Cultural History*, 1983) ne poate da imaginea unei cercetări deosebit de consecvente şi pertinente. Cultura definită „în totalitatea ei ca rezultat al evoluţiei istorice şi dependentă de evoluţia istorică şi de tradiţie este suma tuturor valorilor materiale, spirituale şi sociale pe care omul le-a făurit pentru satisfacerea necesităţilor sale". Astfel privită, cultura e o realizare exclusivă a acestui h o m o c r e a t o r care opune naturii obiectele elaborate numai şi numai de către el însuşi. Latura umană (şi inclusiv umanismul) a culturii e susţinută cu deosebită convingere de către Nahodil, în opoziţie faţă de teoriile biologiste. Pe de altă parte, Nahodil susţine existenţa unor „universali" în sistemul cultural. Astfel, evoluţia e considerată o verigă de bază a culturii, în veşnica ei transformare şi restructurare. Tradiţia ar fi alt element de stabilitate perenă. Acest lucru nu implică imobilitate, nu este un element static, ci e legat de dinamismul selectării permanente din valorile transmise, implică transformarea moştenirii în raport de necesităţile prezentului. Conservarea şi inovaţia se îmbină într-unul şi acelaşi proces şi nu sînt considerate antagoniste. Satisfacerea necesităţilor nemijlocite ale fiinţei umane ar constitui o altă premisă a culturii ; în efortul lui de a satisface necesităţile existenţiale, omul şi-ar fi dobîndit fizionomia sa, de neconfundat. Nu e lipsit de interes, să recapitulăm „necesităţile" specificate ca fiind „universalii" de către Nahodil : necesitatea unei activităţi determinate din punct de vedere socio-cultural, necesitatea sociabilităţii, a comunicării, necesitatea artei şi necesitatea metafizicului. Aceste condiţii *sine qua non* ale culturii i-ar asigura — în ciuda inevitabilelor oscilaţii şi variaţii — o continuitate şi o omogenitate relativă. În orice caz, cultura concepută de Nahodil ca un sistem închegat, în continuă mişcare şi transformare, ar fi guvernată de legi precise, durabile, iar ştiinţa istoriei (inclusiv istoria culturii) ar avea datoria să descopere aceste legi. Îmbinînd cercetarea fundamentală cu cea aplicată, cercetătorul omagiat a reuşit să dea un impuls considerabil eforturilor de teoretizare a fenomenului cultural.

Dintre celelalte comunicări incluse în volum, doar Franz Steinbacher reuşeşte să atingă nivelul ştiinţific al omagiatului. Ceea ce nu înseamnă că studiile lui Heinz Georg Kuttner (*Omul alienat*) sau Edda Ducci (*Il prossimo*) n-ar prezenta nici un interes. Dar, desigur, studiul lui Antonín Mestan despre „Anti-utopiile literare din secolul 20" este deficitar atît din punctul de vedere al materialului analizat (autorul e de părere că numai în scrisul în limba engleză, poloneză, cehă ar exista un repertoriu consistent de utopii şi antiutopii literare), cît şi din punctul de vedere al concluziilor trase (utopiile ar fi generate exclusiv de societăţi extrem de industrializate, în care teama unor deznodăminte catastrofice ar fi foarte pronunţată ; anti-utopiile, adică „viziuni apocaliptice" — potrivit lui Mestan — ar fi dovada unei dezorientări extreme).

Franz Steinbacher meditează asupra problemei „Originii culturii". Foarte sistematic, el urmăreşte întîi evoluţia noţiunii de cultură, începînd cu acel „cultura animi" la Cicero şi ajun-

gînd, după etapa preliminară de „modernizare" a noţiunii de către Pufendorf în secolul al 17-lea, la interpretarea apropiată nouă dată de Herder. Apoi, Steinbacher apelează la două descoperiri relativ recente : la comunicarea lui R. Leaky din 1972 asupra găsirii unui craniu cu o vechime de trei milioane de ani, la care s-a putut depista centrul vorbirii Broca ; la fel, reinterpretarea picturilor din peşterile de la Lascaux şi Altamira de către A. König e utilizată de Steinbacher : cercetătoarea franceză susţinuse că aceste picturi nu ar fi legate de vînătoare, ci de o cosmologie cuprinzătoare a oamenilor de tip Cro-Magnon. Sprijinindu-se pe aceste date, Steinbacher presupune că apariţia culturii ar fi avut loc în succesiunea : formarea unor concepte şi noţiuni abstracte la primate, apariţia mersului drept în două picioare în cadrul procesului de „umanizare", apariţia limbajului (legat, potrivit tuturor datelor cunoscute, de mersul în două picioare). În acelaşi timp cu transformarea maimuţelor, au început să apară şi primele elemente de cultură, denotînd desprinderea speciei umane din mediul natural ambiant. Direcţia evoluţiei pare clară, o periodizare nu se poate da, din moment ce existenţa centrului vorbirii (anterior apariţiei limbajului, potrivit părerii lui Steinbacher) e atestată atît de devreme.

Horst Fassel

CATERINA CONIO, *I gradi dell'essere e gli stati di coscienza nei testi classici indiani, dalla „Brhad-aranyaka" „Nrsimha-uttaratapaniy-upanisad,* extras din „Memorie dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVI, fasc. 5, p. 281—320, Milano, 1979.

Lucrarea este un studiu filosofico-lingvistic asupra dimensiunilor metafizice şi teologice ale gîndirii indiene, în lumina celor mai recente orientări ale indianisticii. Textele luate în considerare de autoare în analiza ei acoperă o amplă traiectorie istorică, de la vechile upanişade şi pînă la textele budiste şi cele ale diferitelor şcoli care au contribuit notabil la interpretarea textelor vedice. Pentru a se vedea obiectivele cercetării, citäm un fragment din partea introductivă a lucrării : „Speculaţia filosofică indiană, care se referă la ascensiunea cunoaşterii şi la descoperirea treptelor existenţei, adică la o lume care se dezvăluie în mod gradat ca fiind din ce în ce mai pură — plecînd de la sfera experienţei empirice comune şi pînă la domeniul psihicului şi cel al transcendenţei pure a spiritului — ne apare cu atît mai reprezentativă cu cît surprinde în domeniul filosofic posibilităţile minţii umane, nu numai ca raţiune, dar şi în măsura în care este intuiţie şi lumină divină".

E.M.

„ANNALI DELLA SCUOLA NORMALE SUPERIORE DI PISA", Classe di Lettere e Filosofia, Seria III, vol. XII, 1, 2, 3, 4, / 1982 şi Seria III, vol. XIII. 1 / 1983, Pisa, 1982—1983

Apărute în condiţii grafice excelente, „Analele" de la Pisa (director Giuseppe Nenci) sînt una din cele mai reputate publicaţii de filologie, istorie, arheologie şi filosofie, fiind orientată cu precădere asupra studiilor clasice şi orientale. Revista, cu caracter trimestrial, apare la Pisa, centru cu vechi tradiţii de erudiţie. Din sumarul foarte bogat al celor cinci numere, am citit mai cu atenţie cîteva studii de o mai mare amploare pe care intenţionăm să le prezentăm în continuare.

Andrea Zambrini, *Gli „Indiká" di Megastene* (Serie III, vol. XII, nr. 1, p. 71—151). Autorul se ocupă de cartea *Indiká* a istoricului grec antic Megastene, prima şi în acelaşi timp „cea mai completă şi cea mai organică lucrare despre indieni ; autorul ei (sfîrşitul sec. IV—începutul sec. III î.e.n.) a fost un legat militar seleucid la curtea regelui Çandragupta. Informaţiile despre indieni, arată Zambrini, sînt de trei tipuri : cele rezultate din observaţia directă a lui Megastene, cele care reproduc concepţiile indienilor despre ei înşişi şi cele care reflectă părerile despre îndepărtata Indie ale grecilor epocii. Studiul, exemplar prin acurateţe filologică, se fundamentează pe eruditele comentarii ale editorului E.A. Schwanbeck : *Megastenis Indica*, Bonn, 1846. Structura textului lui Megastene este următoarea : Cartea I — geografie, floră, faună, populaţie : Cartea II — guvernare, obiceiuri, costume ; Cartea III — societate şi filosofie ; Cartea IV — arheologie, mitologie şi istorie. După o comparaţie a tratatului lui Megastene cu lucrări antice similare, *Aigyptiká* a lui Hecataios şi *Babyloniká* a lui Berossos din Abdera, A. Zambrini concluzionează că ne aflăm în faţa unei lucrări care constituie un punct de referinţă fundamental în literatura privitoare la India, interesînd deopotrivă şi ca document al relaţiilor dintre cele două lumi, cea elenistică şi cea orientală.

Scanned with OKEN Scanner

Giovanni Garbini, *L'impero di David*(Serie III, vol. XIII, nr. 1, 1983, p. 1—21). Lucrarea îşi propune, pe baza datelor arheologice şi istorice moderne (rezultate mai ales în urma comparării şi interpretării critice a izvoarelor istorice antice), să verifice istoricitatea cărţilor din *Biblie* referitoare la sec. X î.e.n., secolul de aur al poporului israelian, asupra căruia *Vechiul Testament* oferă o imagine grandioasă, de secol al maximei expansiuni militare, politice şi economice. Izvorul biblic este confruntat de Garbini cu documente epigrafice egiptene, feniciene şi babiloniene şi cu mărturiile arheologiei, operaţie în urma căreia se conturează o imagine mai clară şi mai veridică asupra raporturilor dintre David şi Solomon, între fiecare dintre ei şi regii popoarelor vecine, asupra războaielor purtate de David şi a dimensiunilor statului său. Imaginea biblică a unui David — simbol al ingeniozităţii şi al puterii militare şi a unui Solomon — simbol al opulenţei şi al ideii imperiale, sînt considerate exagerări datorate ideologiei religioase tipice poporului israelian şi preluate ca atare de tradiţia istorică. Un exemplu de acest tip este comentat pe larg de Garbini : căsătoria lui Solomon cu fiica faraonului egiptean (act care a sporit imens prestigiul regelui israelian) este în realitate un fapt imposibil, contrazis atît de cutumele religioase şi dinastice egiptene, foarte stricte în această privinţă, cît şi de documente scrise egiptene, susţinute de date arheologice, care atestă că în epoca respectivă faraonul Sheshonq a invadat Palestina chiar în vremea lui Solomon, cucerind şi distrugînd oraşul Gezer. E aşadar imposibil din punct de vedere logic ca un cuceritor să-şi ofere fiica celui învins. Cercetările arheologice, relevînd materiale cu totul modeste, dezmint şi ele înflorirea economică a epocii, exagerată şi ea, în scopuri religioase, de autorii textului biblic masoretic. Un argument istoric irefutabil al neverosimilităţii puterii militare şi statale israeliene în epoca respectivă este faptul, dovedit şi arheologic, atestat în repetate rînduri şi de *Biblie*, că israelienii nu aveau arme de fier, al căror monopol era deţinut de filisteni.

Concluziile studiului, dar mai ales bogăţia şi varietatea argumentelor, fac ipoteza deosebit de interesantă.

Jean Bottéro, *Le „Code" d'Hammu-rabi*, (Seria III, vol. XII, nr. 2, 1982, p. 409—445). Lucrarea este o analiză critică a teoriilor mai vechi, asupra celebrului document epigrafic babilonian, descoperit de J. de Morgan în 1902, la Susa, în Iran, unde ajunsese ca pradă de război a unui rege elamit. Autorul consideră că numai deprinderi mentale moderne au făcut ca acest document să fie socotit un „cod" juridic. Raţiunile după care documentul nu poate fi un cod propriu-zis sînt după Bottéro următoarele : caracterul incomplet al prevederilor, ilogicismul judiciar al unor formulări şi insuficienţa lor juridică. Fără să aibă un caracter normativ, „Codul" a fost conceput de regele babilonian ca un fel de „tratat ştiinţific" al epocii cu rol de model instructiv, educativ şi juridic. J. Bottéro conchide că, dat fiind caracterul cutumiar şi nescris al dreptului babilonian, aşa numitul „cod" trebuie privit ca un tratat politic, condensînd o viziune detaliată şi ordonată, ca un tratat de jurisprudenţă, conţinînd nu nişte legi, ci doar un florilegiu al modalităţilor în care aceste legi sînt aplicate. Străvechiul document este interpretat şi ca o scriere de auto-glorificare a unui mare rege, conştient de importanţa sa istorică.

Eugen Munteanu

MARIA LUIZA SCEVOLA, *Rilievi sulla religiosità di Costantino*, extras din „Memorie dell'Istituto Lombardo-Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVII, fasc. 4, p. 209—279, Milano, 1982

Pe baza unei amănunţite analize a izvoarelor antice şi a tradiţiei creştine, precum şi a imensei bibliografii istorice, filologice şi teologice, autoarea discută raporturile dintre împăratul Constantin şi creştinism. Abordînd o temă complexă atît prin vastitatea materialului existent cît şi prin varietatea punctelor de vedere emise în timp, Maria Luiza Scevola intenţionează ca, în urma unei atente reinterpretări critice a izvoarelor antice(biografii ale împăratului, documente imperiale de epocă, scrisori etc.), să stabilească semnificaţiile, dimensiunile şi nuanţele exacte ale controversatei „convertiri" la creştinism a împăratului Constantin.

E.M.

PAOLA VENINI, *Peanio traduttore di Eutropio*, extras din „Memorie dell'Istituto Lombardo — Accademia di Scienze e Lettere", vol. XXXVII, fasc. 7, p. 421—447, Milano, 1983

Paola Venini studiază cîteva din caracteristicile principale ale traducerii greceşti pe care Peanio, retor grec, o dă lucrării istoricului latin Eutropius (*Breviarium ab urbe condita*), la cîţiva

ani după apariţia acesteia în limba latină (369/70). Deşi traducerea sa manifestă şi unele erori datorate imperfectei cunoaşteri a limbii latine şi a realităţilor romane, Peanio este interesant ca traducător prin faptul că se abate de la habitudinile traducătorilor contemporani, transpunînd nu cuvînt cu cuvînt, ci global, prin urmărirea sensului şi prin introducerea de numeroase completări. Un fenomen interesant urmărit de autoare în analiza atentă şi comparativă pe care o face celor două texte constă în tendinţa retorului grec, om de gust şi rafinament cultural, de a substitui stilul plat şi „birocratic" al istoricului latin cu unul elegant, marcat de patos şi de folosirea masivă a metaforelor şi expresiilor poetice.

Din faptul că Peanio intervine adesea în textul originalului, clarificînd pasajele obscure, eliminînd incongruenţele, pasajele ilogice, lacunele, suprapunerile de idei şi alte imperfecţiuni, autoarea studiului apreciază că traducerea retorului grec anticipează procedee ale criticii filologice din sec. al XIX-lea.

E.M.

RES REFERRUNT REPERTAE *Niilo Valonen, 1913—1983*, în „Suomalaisugrilaisen Seuran Toimituksia" („Memoriile Societăţii Fino-ugriene"), Helsinki, 1983, 438 p.

Volumul este dedicat profesorului Niilo Valonen (1913—1983), figură ilustră a etnologiei finlandeze contemporane, profesor de etnologie fino-ugrică la Universitatea din Helsinki (între 1961—1983) şi întemeietor al Muzeului etnologic finlandez. Valoarea contribuţiilor atestă înaltul nivel ştiinţific al reputatei şcoli finlandeze de etnologie şi folclor. Varietatea preocupărilor etnologico-folclorice finlandeze este apreciabilă ; pentru necesităţile acestei prezentări vom încerca o grupare a lucrărilor pe baza rezumatelor în limbile germană şi engleză. Unele dintre ele se ocupă de probleme general-teoretice, precum : esenţa artei populare (*Béla Gunda*), cercetarea comparată în domeniul fino-ugric (*Bertalan Korompay*), funcţia etnologiei ca factor de progres (*Maija-Liisa Heikinmäki*), o interpretare semantică a artei populare estoniene (*Ants Vüres*) ; altele sînt interesate de abordarea istorică : o trecere în revistă a istoriei de cinci secole a etnologiei suedeze, de la Olaus Magnus la I.A. Nensén (*Phebe Fjellström*), o tratare diacronică a temei „limbus puerorum" în folclorul finlandez (*Maija-Liisa Heikinmäki*). O bună parte din lucrările cuprinse în acest volum înregistrează şi comentează un bogat material referitor la diferite cutume şi ocupaţii populare : trăsături ale economiei naturale şi ale transhumanţei la laponii şi finii din zonele finlandeze ale Laponiei (*Martti Linkola*), pescuitul nordic la copcă (*Jukka Pennanen*), drama *Vînarea ursului* în folclorul finlandez (*Matti Sarmela*), *şezătoarea fetelor* în insula Kihnu (Richard Vüdalepp), obiceiul *cortegiul tinerilor în noaptea de Paşti* (Kaisu Vuolio), pescuitul perlelor în Finlanda (Ilmari Vesterinen). În sfîrşit, alţi autori se ocupă de diferite tehnologii şi meserii tradiţionale : utilizarea răbojurilor în Finlanda sec. al XVI-lea — al XVII-lea (Mauno Jokioii), vasele pentru depozitare scobite în lemn în spaţiul carpatic — cu referiri şi la români (János Kodolányi Jr.), ornamentica din fier forjat a cuferelor tradiţionale finlandeze (Pirkko Sallinen Gimpl), dulapul — bufet finlandez de-a lungul timpului (Leena Sammallahti), costumul finlandez feminin (Ildikó Lehtinen), două studii monografice despre sfredel (Teppo Korhonen) şi despre paloşul ritual (Jorma Koivulehto) şi, în sfîrşit, un amplu studiu despre *koč* — mijloc tradiţional de transport marin pe coasta Mării Albe şi în Siberia (G.J. Stipa).

Eugen Munteanu

STUDIEN ZUM STÄDTISCHEN BILDUNGSWESSEN DES SPÄTEN MITTELALTERS UND DER FRÜHEN NEUZEIT. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981, hrsg. von Bernd Moeller, Hans Patze und Karl Stackmann, redigiert von Ludger Grenzmann, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983, 637 p.

Acest volum masiv reuneşte lucrările Comisiei pentru cercetarea culturii Evului Mediu tîrziu a Academiei de Ştiinţe din Göttingen, lucrări realizate între anii 1978—1981. Valorificînd o largă bază documentară şi un spirit de temeinicie propriu cercetării universitare germane, autorii contribuţiilor aduc precizări de ansamblu dar mai ales nuanţări de amănunt asupra unui grup de probleme extrem de interesante pentru înţelegerea exactă şi justă a culturii germane moderne şi europene în general : condiţiile social-istorice şi culturale, structura şi obiectivele

educaţiei şi ale învăţământului public în epoca de la sfîrşitul Evului Mediu şi începuturile epocii moderne.

Un număr important din lucrările cuprinse în prezentul volum se ocupă cu studiul raporturilor şi al interdependenţelor social-culturale între factorii angajaţi în procesul de învăţămînt în epoca în discuţie şi în diferite zone ale Germaniei : consiliul orăşenesc, burghezia şi universitatea în oraşele hanseatice (Klaus Wriedt), raporturile între Curte şi Oraş la Heidelberg, la sfîrşitul Evului Mediu (Peter Moraw), burghezia instruită şi funcţia de centru cultural al Augsburgului (Rolf Kiessling), educaţia laică şi învăţămîntul clerical în Westfalia (Kaspar Elm), consecinţele educaţionale ale reformei împăratului Sigismund (Hartmut Boockmann).

Se iau în discuţie structura şi rolul bibliotecii în epocă, al diferitelor tipuri de cărţi şi manuscrise ca instrumente cu dublă funcţionalitate, culturală şi educaţională, în lucrări precum cele despre biblioteci, posesia cărţii şi lectura la Basel(Max Burckhardt), despre catalogul manuscriselor datate ca instrument de cercetare a învăţămîntului de la începuturile epocii moderne, (Beat von Scarpatetti), despre începuturile bibliotecilor comunale în Germania (Bernd Moeller). sau despre biblioteca mănăstirii dominicane Şt. Katharina din Nürnberg (Karin Schneider).

Două din contribuţiile volumului tratează despre integrarea tiparului în contextul cultural şi educaţional al epocii : este vorba de lucrarea lui Severin Carsten, despre raporturile dintre Oraş şi tipar în primele decenii de la inventarea acestuia şi de cea a lui Dieter Mertens, dedicată receptării literaturii istoriografice antice în mediul orăşenesc german în epoca de tranziţie de la scrierea de mînă la tipar. O mare parte din celelalte studii se ocupă de condiţiile, formele şi mijloacele culturale ale învăţămîntului umanist al epocii ; unii autori studiază condiţiile generale ale educaţiei şi organizarea învăţămîntului public în Germania de nord (Klaus Wriedt) şi Franconia (Rudolf Endres), iar alţii specificul şcolilor umaniste latine din oraşe mici cum sînt cele de la Schlettstadt (Francis Rapp) şi de la Emmerich (Edith Ennen).

Interesante sînt şi lucrările monografice dedicate unor personalităţi culturale (cum sînt cele semnate de Karl-August Wirth şi de Hanz Szklenar), sau unor aspecte privitoare la conţinutul şi instrumentarul învăţămîntului : ciclul „trivium“ — gramatică, dialectică, retorică — şi rolul limbii populare în Evul Mediu tîrziu (Klaus Grubmüller), cartografia universală şi cunoştinţele geografice şcolare în epoca incunabulelor (Anna Dorothee von den Brincken), funcţia conceptului de „auctores“ în învăţămîntul public din Germania la începutul epocii moderne (Ulrich Schindel), cel mai vechi abecedar german (1486) şi învăţarea cititului şi a gramaticii (Hansjürgen Kiepe), cartea de citire a unui umanist german — *Ars versificandi et carminum* de Konrad Celtis — (Franz Josef Worstbrock).

Multe din ele însoţite de o bogată iconografie, studiile enumerate aduc argumente de natură filologică, istorică, documentaristică sau lingvistică, pentru a pune într-o lumină mai clară o epocă de tranziţie al cărei rol în configurarea culturii moderne este esenţial.

Eugen Munteanu

ACTIVITATEA SECȚIEI DE ISTORIE LITERARĂ ȘI FOLCLOR ÎN ANII 1983 — 1984

1. 1. În anii 1983 și 1984, colectivul de istorie literară a continuat operațiile preliminare în vederea redactării *Dicționarului literaturii române din secolul al XX-lea. Partea I. Autori.* Au fost extrase informațiile referitoare la scriitorii dintre 1900 — 1950 sau care și-au desfășurat activitatea cu precădere în această perioadă, din publicații periodice, volume de istorie și critică literară. S-a continuat corespondența cu scriitori din perioada amintită, cu rudele scriitorilor dispăruți, cu persoane care i-au cunoscut îndeaproape, cu instituții din întreaga țară; arhiva dicționarului a fost completată astfel cu prețioase informații biobibliografice, cu fotografii, colecții de reviste și cărți. De asemenea, lista provizorie a autorilor (alcătuită în 1978) a fost completată cu numele care au rezultat în urma operațiunilor ulterioare documentare. În cursul anului 1984, au fost redactate primele articole din dicționar (Miron Abrudan, Haig Acterian, M. Th. Adamești eanu, Al. C. Aldea, Gr. Ancu, Alex. Anestin, N. Andrieș, Madeleine Andronescu, I.I. Apostolescu, Ecaterina Arbore, V. Ardanescu, D.I. Atanasiu ș.a.). Au lucrat cercetătorii: Alexandru Teodorescu, Dan Mănucă, Remus Zăstroiu, Leon Volovici (pînă în luna februarie 1984), Gabriela Drăgoi, Stănuța Crețu, Florin Faifer, Maria Teodorovici, Constantin Teodorovici, Rodica Șuiu, Algeria Simota, Constanța Buzatu, Victor Durnea, Horst Fassel (pînă în luna octombrie 1983), Ioan Holban, Gheorghe Hrimiuc, Tereza Petrescu (din luna octombrie 1983).

1.2. Preocuparea esențială a cercetătorilor din colectivul de etnografie și folclor a constituit-o, ca și în anii anteriori, investigarea sistematică a spațiului etnofolcloric moldovenesc în vederea adunării și tezaurizării documentelor de cultură populară în colecțiile *Arhivei de folclor a Moldovei și Bucovinei.* Fondurile documentare ale A.F.M.B. au sporit în această perioadă cu circa 10 000 de piese: piese folclorice și informații de interes socio-etnografic înregistrate pe benzi de magnetofon, documente etnografice și de artă populară consemnate pe peliculă foto și cinema (alb-negru și color), răspunsuri la chestionare etc. Totodată au continuat operațiunile de organizare științifică a colecțiilor arhivei: transcrierea și sistematizarea în mape a fișelor cuprinzînd răspunsurile la cele peste 1 300 de întrebări din *Chestionarul folcloric și etnografic general,* completarea registrelor — inventar și a fișierelor tematice și geografice, transcrierea melodiilor populare de pe benzile de magnetofon și transpunerea lor pe fonograme-tip ș.a. Au lucrat cercetătorii: Ion H. Ciubotaru, Lucia Berdan, Lucia Cireș și Silvia Ciubotaru. Au colaborat etnomuzicologii Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu.

2. În cadrul ciclului de expuneri „Orientări actuale în critica și istoria literară", organizat de colectivul de istorie literară, au prezentat expuneri: Edgar Papu, Nicolae Manolescu, Ana Blandiana, Mircea Martin, Natalia Cantemir, Ioan Micu. A continuat și cel de al doilea ciclu, „Intelectualitatea românească și viața politică între 1900 — 1950", cu expuneri susținute de Gheorghe Platon și Ion Agrigoroaiei.

3. Cercetători ai colectivelor de istorie literară și de etnografie și folclor au publicat studii, note și recenzii, în „Revista de istorie și teorie literară", „Cahiers roumains d'études littéraires", „Convorbiri literare", „Cronica", „Ateneu", „România literară", „Arlechin", „Anuar de lingvistică și istorie literară", „Ramuri".

S-a colaborat, de asemenea, la emisiunile de specialitate ale posturilor de radio București și Iași.

4. În această perioadă cercetătorii din colectivul de istorie literară au publicat următoarele volume: Florin Faifer, *Dramaturgia între clipă și durată,* Iași, „Junimea", 1983, 176 p.; Ioan Holban, *Proza criticilor,* București, „Minerva", 1983, 318 p.; Ioan Holban, *Ion Creangă*

— *spațiul memoriei*, Iași, „Junimea", 1983, 191 p. ; Alexandru Teodorescu, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, Iași, „Junimea", 1983, 184 p. De asemenea, au îngrijit următoarele ediții : G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească. Note și impresii*, postfață și bibliografie de Ioan Holban, București, „Minerva", 1984, 374 p. ; Antim Ivireanul, *Didahii*, postfață și bibliografie de Florin Faifer, București, „Minerva", 1983, 176 p.

În cursul anului 1984 au apărut volumele IV și V din seria „Caietele Arhivei de Folclor", și anume : Silvia Ciubotaru, *Strigături din Moldova. Cercetare monografică*, cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Bîrleanu și Florin Bucescu, Iași, 1984, LXXII + 455 p., și Lucia Cireș *Colinde din Moldova. Cercetare monografică*, cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu și Viorel Bîrleanu, Iași, 1984, LXXXIII + 333 p.

5. În anul 1983, Rodica Șuiu (Aura Mușat) a primit premiul Asociației Scriitorilor din Iași pentru volumul de versuri *Puk umple cu stîngăcie paharul*, Iași, „Junimea", 1982.

6. Cercetători ai colectivelor de istorie literară și folclor au participat la sesiuni științifice, organizate la Iași, Sibiu, Botoșani, Vaslui, Oțelul Roșu, Toplița.

7. În anii 1983 și 1984, colectivele de istorie literară și de etnografie și folclor au fost vizitate de Rumiana Stanceva și Todor Djidjev (R.P.Bulgară), Victor Gațac (U.R.S.S.) și Marianne Mesnil (Belgia).

Scanned with OKEN Scanner

CĂRȚI ȘI REVISTE PRIMITE LA REDACȚIE

A. *Cărți*

BAHNER, WERNER, *Kontinuität und Diskontinuität in der Herausbildung der Romanischen Sprachwissenschaft*, Berlin, 1983, 40 p.

BANFI, EMANUELE, *La sostanziale balcanizzatione del territorio romeico e della lingua neogreca*, Milano, 1982, p. 286 — 324.

BERGES, WILHELM, *Die älteren Hildesheimer Inschriften bis zum Tode Bischof Hezilos (1079)*, Göttingen, 1983, 216 p. + 35 pl.

BRINGMANN, KLAUS, *Hellenistische Reform und Religionsverfolgung in Iudäa. Eine Untersuchung zur judisch — hellenistischen Geschichte (175 — 163 v Chr)*. Göttingen, 1983, 163 p.

* * * *Das Handwerk in vor — und frühgeschichtlicher Zeit. Teil 2, Archäologische und philologische Beitrage*, Herausgegeben von Herbert Jankuhn, Walter Janssen, Ruth Schmidt — Wiegand, Heinrich Tiefenbach, Göttingen, 1983, 776 p.

HIESTAND, RUDOLF, *Papsturkunden für Templer und Johanniter. Neue Folge*, Göttingen, 1984, 340, p.

NEUBERT, ALBRECHT, *Diskurs über den Diskurs. Neue Denkanstösse in der Sprachwissenschaft oder zur Gegenstandsbestimmung der Linguistik*, Berlin, 1983, 16. p.

* * * *Res referrunt repertae Niilo Valonen, 1913 — 1983*, Helsinki, 1983, 438 p.

RUŽIČKA, RUDOLF, *Sprachwissen und sprachkunst, Ein Beispiel: Die Metapher*, Berlin, 1983, 44 p.

SCEVOLA, MARIA LUIZA, *Rilievi sulla religiosità di Costantino*, Milano, 1982, p. 209 —279.

* * * *Die Schrift des Rufus von Ephesos über die Gelbsucht in arabischer und lateinischer Übersetzung*. Herausgegeben von Manfred Ullmann, Göttingen, 1983, 88 p. + 2 pl.

* * * *Studien zum städtischen Bildungs wessen des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Bericht über Kolloquien der Kommission zur Erforschung der Kultur des Spätmittelalters 1978 bis 1981*, Göttingen, 1983, 637 p.

* * * *Simposion seculare Societatis Fenno — Ugricae*, Helsinki, 1983, 281, p.

* * * *Timofej Jevsevjevs Folklore — Sammlungen aus dem Tscheremissischen, 1. Märchen, Sagen und Volkserzählungen*. Herausgegeben von Alho Alhoniemi und Sirkka Saarinen, Helsinki, 1983, 212 p.

* * * *Tocharische Sprachreste. Sprache B. Teil 1: Die Texte Band. 1. Fragmente Nr. 1 — 116 der Berliner Sammlung*, Herausgegeben von Emil Sieg und Wilhelm Siegling, neubearbeitet und mit einem Kommentar nebst Register versehen von Werner Thomas, Göttingen, 1983, 288 p.

TROSO, CRISTINA, *Vasiantichi dei civici musei di Pavia*, Milano, 1982, p. 330 —417.

* * * *Upālipāriprechāsūtra. Ein Text zur buddhistischen Ordensdisziplin. Aus dem Chinesischen übersetzt und den Pali-Parallelen*

gegenüber gestellt von Valentina Stache — Rosen. Herausgegeben von Heinz Bechert, Göttingen, 1984, 120 p.

VENNINI, PAOLA *Peanio traduttore di Eutropio*, Milano, 1983, p. 422 — 448 .

B. Reviste

„Annales Universitatis Mariae Curie Sklodovska", Sectio F. Humaniora, XXXVII (1982) Lublin.

„Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Classe di lettere e filosofia, Seria III, XIII (1983), 1 — 2, Pisa.

„Boletín de la Real Académia Española", tomo LXIII (1983), cuaderno CCXXVIII — CCXXIX, Madrid.

„Journal de la Société Finno — Ougrienne", 78 (1983), Helsinki.

„Letras de Deusto", 13 (1983), 25 — 26 ; 14 (1984), 28. Bilbao.

„Literature. Music. Fine arts. A review of German language. Research contributions on literature, music and fine arts. German studies", Section III, XVI (1983), 1 ; XVII (1984). 1, Tübingen.

„Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon", CXXV (1981—1982), Dijon.

„Radovi. Razdio Filološgkih Znanosti", (12 — 13) 1981/1982 : 1982/1983 Zadar

„Referativnii biuleten bolgarskoi naucinoi literaturi, Jazikoznanie i literaturovedenie", 26 (1983), 1 — 4, Sofia.

„Rendiconti. Classe di Lettere e scienze morali e storiche", vol. 115 (1981), Milano.

„Revue Romane" XVIII (1983), 1 — 2 ; XIX (1984), 1. Copenhague.

„Rocznik Komisji Historyczno literackiej", 19 (1982), 20 (1983), Wroclaw.

„Zeitschrift für Balkanologie", XIX (1983), 1 — 2, Wiesbaden.

„Živa antika. Antiquité vivante", XXXII (1982), 2 ; XXXIII (1983), 1, Skoplje.

„Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft. Ästhetik und Kulturtheorie", 29 (1983), 1 — 8, 10 — 12 ; 30 (1984), 1 — 4, 6, Berlin und Weimar.

Scanned with OKEN Scanner

Lucrări ale colaboratorilor Centrului de Lingvistică, Istorie Literară și Folclor Iași

Dicționarul limbii române (DLR), Serie nouă, t. XI, partea 1, litera Ș, Editura Academiei R.S.România, București, 1978, 271 p.

Dicționarul literaturii române de la origini pînă la 1900, Editura Academiei R.S. România București, 1979, 975 p.

LUCIA CIREȘ, LUCIA BERDAN, *Descîntece din Moldova. Texte inedite*, cercetare monografică și antologie, Centrul de multiplicare al Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1982, LVIII + 420 p.

ION H. CIUBOTARU, SILVIA CIUBOTARU, *Ornamente populare tradiționale + Cusături, țesături* (Zona Botoșanilor), Botoșani, 1982, 144 p.

DAN MĂNUCĂ, *Pe urmele lui Mihail Sadoveanu*, Editura Sport-Turism, București, 1982, 300 p.

VASILE ARVINTE, *Român, românesc, România. Studii filologice*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, 239 p.

G. IVĂNESCU, *Lingvistică generală și românească*, ediție, note și indice de Vasile Șerban și Vasile Țâra, „Facla", Timișoara, 1983, 326 p.

FLORIN FAIFER, *Dramaturgia între clipă și durată*, „Junimea", Iași, 1983, 176 p.

IOAN HOLBAN, *Proza criticilor*, „Minerva", București, 1983, 318 p.

ALEXANDRU TEODORESCU, *Lucian Blaga și cultura populară românească*, „Junimea" Iași, 1983, 184, p.

LUCIA CIREȘ, *Colinde din Moldova. Cercetare monografică* și antologie, cu 72 de melodii transcrise de Florin Bucescu și Viorel Birleanu, Centrul de multiplicare al Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1984, LXXXIII + 333 p.

SILVIA CIUBOTARU, *Strigături din Moldova, Cercetare monografică* și antologie, cu un capitol de etnomuzicologie de Viorel Birleanu și Florin Bucescu, Centrul de multiplicare al Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1984, LXXII + 455 p.

IOAN HOLBAN, *Ion Creangă. Spațiul memoriei*, „Junimea", Iași, 1984, 191 p.

EDIȚII

PETRU CARAMAN, *Literatură populară*, antologie, introducere, note, indice și glosar de Ion H. Ciubotaru, Centrul de multiplicare al Universității „Al. I. Cuza", Iași, 1982, XLIII + 448 p.

ANTIM IVIREANUL, *Didahii*, ediție, postfață și bibliografie de Florin Faifer, „Minerva", București, 1983, 252 p.

ALEXANDRU PHILIPPIDE, *Opere alese. Teoria limbii*, editate de G. Ivănescu și Carmen-Gabriela Pamfil, cu un studiu introductiv și comentarii de G. Ivănescu, Editura Academiei R.S. România, București, 1984, VII + 442 p.

E. LOVINESCU, *Mihai Eminescu*, ediție critică, prefață, note, variante, bibliografie și indice de Ion Nuță, „Junimea", Iași, 1984, XLVI + 384 p.

G. IBRĂILEANU, *Spiritul critic în cultura românească. Note și impresii*, reeditare cu o postfață și bibliografie de Ioan Holban, „Minerva", București, 1984, 374 p.

Scanned with OKEN Scanner